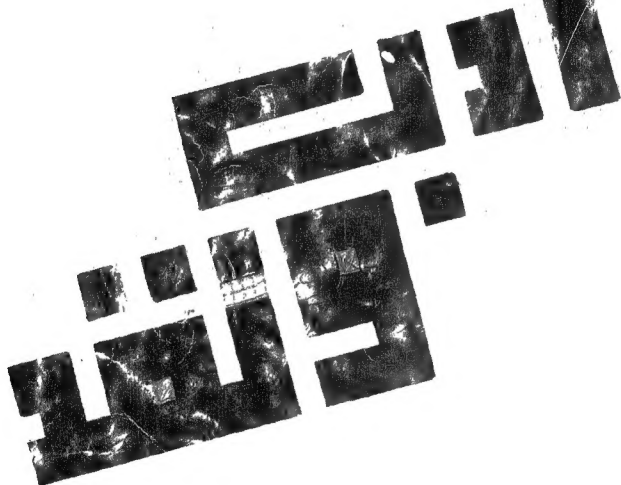


٣١

يونيو - يوليو ١٩٨٧

مجلة كل المثقفين العرب

يسددها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي



الف العدد : خمسين مروه •• بفكرا وشهدا

بأفلام : حنا مينه - محمود درويش - محمد تكروب

د• عبد العظيم انيس - محمود أمين العالم - •• محمود اسماعيل

علاء القصاصد الأخيرة لمبد الرحمن الخميسي

in the Alexandrian
Alexandria

ادب

ونقد

مجلة كل المثقفين العرب

بمبادرة حزب التقدم الوطني الشيعي الموحد

العدد الحادي والثلاثون

يونيه / يوليه سنة ١٩٨٧

السنة الرابعة

مجلة شهرية

تصدر منتصف

كل شهر

□ مستشارو التحرير

د. عبد العظيم أنيس
د. لطيفة الزيات
مالك عبد العزيز

□ الإشراف الفني

أحمد عز العرب

□ سكرتير التحرير

ناصر عبد المنعم

□ رئيس التحرير

دكتور: الطاهر أحمد مكي

□ مدير التحرير

فريدة النقاش

* المراسلات : مجلة ادب ونقد - ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت - القاهرة

أسعار الاشتراكات لمدة سنة واحدة "١٢ عدد"

الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية ستة جنيهات
الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولاراً أو ما يعادلها
الاشتراكات في البلدان الأوروبية والأمريكية تسعون دولاراً أو ما يعادلها

ادب وقت

مصدرها حزب الشعب الوطني الديمقراطي للوحدة

في هذا العدد :

صفحة

- * افتتاحية : اعتذار ٠٠ لارثاء د. عبد العظيم انيس ٤
- * هائف العدد : حسين مروة ٠٠ مفكرا وشهيدا ١٠
- * حسين مروة نبيل فرج ١٣
- * عقل موزع في عقول مريحيه ٠٠ رغم الحصار د. محمود اسماعيل ١٨
- * من يرسم للطيبة حنا مينه ٢٤
- * كلمات عنه ٠٠ وعن الفرع بجديد الآخرين محمد دكروب ٤١
- * سيظل منارة مضيئة ٠٠ ابدا محمود أمين العالم ٥٣
- * اغتيال حسين مروة محمود درويش ٦١
- * بحث عن واقعية الواقعية ٠٠ آخر ما كتب المفكر الشهيد حسين مروة ٦٦
- * شعر : القصائد الأخيرة لمبدد الرحمن الخميسي ٧٥
- * شعر : الذئب في صور الخروج السيد النحاس ٧٨
- * شعر : سيف في نفسي وصفي صادق ٨١
- * قصة قصيرة : الحياة في الزمن الخطأ منحت أيوب ٨٤
- * شعر : لى طفلى على ومحمد سهر عوض ٨٦

صفحة

	✽ برنارد ليبس المستشرق	
	مشاعدا ٠٠ ومشارك	
جوان جوينيسول		
٨٨ ترجمة : ليلى الشربيني	✽ قصة قصيرة : ختان بروسلي	
٩٣ محمد المخزنجي	✽ شعر : مع الانسان	
٩٦ ابراهيم البانئ	✽ رؤية الآخر : المعرفة والتسلط في	
	ايدولوجيا الاستشراق	
٩٩ عصام فوزي	✽ قصة قصيرة : بصمة الايام	
١١٤ ليلى الشربيني	✽ قصة قصيرة : صوب الأنخيل	
١١٨ أحمد زغول الشيطي	✽ شعر : النهوض من نريف الازمنة	
١٢١ على عبد النعم	✽ قصة قصيرة : هناك حيث يرقص القمر	
١٢٧ جمال زكي مقار	✽ شعر : ستكون قصيدة ٠٠ ويكون نهار	
١٣٠ هشام مصطفى قسطة	✽ قصة قصيرة : الغرفة	
١٣٣ سمير رمزي المخزلاوي	✽ قصة قصيرة : احزان العامل عبد الواحد	
١٣٦ سعيد عبد الفتاح	✽ شعر : متقاطعات	
١٤٠ أحمد زرزور	✽ قصة قصيرة : السقوط في دائرة المحذور	
١٤٣ محمد عبد الحليم غنيم	✽ قصة قصيرة : عيون بلا ذاكرة	
١٤٧ طلعت سنوسي رضوان	✽ قصة قصيرة : حلم	
١٤٩ السيد ابراهيم عطية	✽ حوار العدد : مع الناقد الادبي على عثري زايد اجراه : احمد جودة	
١٥١ خليل عبد الكريم	✽ من التراث	
١٥٤	✽ التسجيلية والشهادة على الواقع في رواية	
	« حجر دافئ »	
١٥٦ شمس الدين موسى		

اعتذار.. لارثاء

د. عبد العظيم أنيس

من العسير على انسان مثلي أن يؤبن كاتباً ومفكراً مثل حسين مروة * بل لقد بدا من المستحيل على أن أجلس الى مكتبى لأكتب كلمة في هذه المناسبة الحزينة ، فكل الكلمات تبدو عصبية على ، وأنا الانسان الذى لم ينفطع عن الكتابة خلال السنين الثلاثة الماضية .

وليس هذا الموقف منى بالعسير على الفهم ، فانا قد عرفت حسين مروة منذ اواخر عام ١٩٥٤ وربطتنا صداقة قوية منذ ذلك الحين ، ولذا بدا لى نبا مصرعه بمثابة الكارثة الشخصية فضلا عن الخسارة السياسية والفكرية التى منيت بها الامة العربية ، وحتى اليوم تمر بى لحظات اكاد لا اصتحق أن ما حدث قد حدث !

ولقد أتذكر أننا التقينا لأول مرة في مقر مجلة الثقافة الوطنية في بيروت ، وكان هذا المقر لا يزيد عن غرفة صغيرة في شارع الارز (الصيفى) وربما كان أول لقاءنا في صالون منزله في (مطلة البربور) دخلته في صحبة الصديق العزيز محمد دكروب * لا أستطيع الان أن أتذكر على وجه اليقين في ايهما كان اللقاء الاول .

كفت قد غادرت القاهرة في الاسبوع الاول من نوفمبر من ذلك العام قاصدا بيروت ، بعد أن صدر قرار فصلى من على كمحاضر بكلية العلوم جامعة القاهرة ، من جانب مجلس قيادة الثورة في اواخر سبتمبر ١٩٥٤ كواحد من اساتذة الجامعة الشيوعيين ، وقد فصل معى كثيرون منهم الصديق العزيز محمود امين العالم الذى كان يحاضر في كلية الاداب بنفس الجامعة وبقيت من اواخر سبتمبر الى اوائل نوفمبر بلا عمل أدبر به مطالب العيش لاسرتى ، حتى جاء الى من يقول أن معهد الاحصاء الدولى في لاهى قد افتتح له فرعاً في بيروت منذ عام ، وأن المشرفين على هذا الفرع

ببحثون عن محاضر غربي يثولى تدريس نظرية الاحصاء باللغة العربية ،
وانهم رشحوني لهذه المهمة التي تستغرق أربعة شهور .

وهكذا سافرت الى بيروت في اوائل نوفمبر ، وكان خروجي من مطار
الفساهرة الى بيروت خطأ وقع فيه ضابط الجوازات وعوقب عليه ، لكني
وصلت الى بيروت في نهاية الامر ولم اكن اعرف احدا هناك .

وظللت ابحث حتى انتهيت الى مقر مجلة الثقافة الوطنية ، ودخلت
وفدعت نفسي ، هل كان محمد دكروبي وحده في هذا المقر عندما دخلته ام
ان حسين مروة كان هناك ايضا ؟ .

الآن لا استطيع ان اتيقن ، لكني اذكر جلساتنا في صالون منزل
حسين ، والمناقشات الساخنة التي كانت تجرى حول اى شيء وحول كل
شيء مع اعداد غفيرة من المثقفين اللبنانيين والسوريين والعراقيين الذين
كانوا يعيشون في المهجر ، ولذين كانوا يتطرقون حول حسين مروة في
صالون منزله . . . مناقشات في السياسة والاقتصاد والتاريخ العربي
الحديث وفي الادب والنقد .

وكان حسين بيننا بمثابة الاخ الاكبر ، كنت في الثلاثين او يزيد قليلا
وربما كان هو في الرابعة والاربعين ، وكانت ايتسامته الاسرة وطيبته
الرائدة تفيض علينا في جلسات منزله ، وكان فكره متوقدا دائما يتناقل
مناقشة الاستاذ ويتواضع في نقاشه تواضع العلماء ، واحببته واحببت
مجلسه . في هذا المجلس عرفت غائب طعمة فرمان وعبد الوهاب البياتي
وحنا مينا وشوقي بغدادى والدكتور على سعد واحمد ابو سعد واحمد
سويد ومحمد عيتاني وآخرين كثيرين لا اذكر الان اسماءهم ، وكنت آنذاك
المصري الوحيد في هذا الجمع الكبير . وفي اطار هذه الحوادث التي كانت
تدور اقترح حسين مروة على المساهمة في الكتابة بمجلة الثقافة الوطنية ،
وكان في الحقيقة هو ودكروب القوة الدافعة لى على كتابة سلسلة المقالات
التي نشرتها آنذاك عن الرواية المصرية . ومع اننى لم اكن املك مكتبة
شخصية في بيروت الا انه وفر لى مجموعة ضخمة من الروايات المصرية
الحديثة التي كانت سندا لى عند الكتابة .

ثم اقترح بعد ذلك ان تجمع مقالاتي ومقالات العالم ، خصوصا التي
تتعلق بالمعارك الفكرية والادبية التي دارت بيننا وبين طه حسين والمقاد
في عام ١٩٥٣ في كتاب . وترددت في قبولي للفكرة ، فما كنت اظن في هذا
الامر ان هذه المقالات تستحق ان تجمع في كتاب ، لكن دراسة العالم عن
الشعر المصري الحديث والتي كانت قد نشرت في مجلة « الأديب » الليبرالية
بالاضافة الى دراستي عن الرواية في مجلة « الثقافة الوطنية » كانت

حاسمة في الحاحه على هذا الامر . ثم قبلت واشترطت عليه أن يكتب مقدمة للكتاب . ولقد ثارت لدى بعض الإخوان في صالونه الفكسرى والأدبى مسألة العنوان الذى وضعته للكتاب وهو « فى الثقافة المصرية الحديثة » ووجدت من يعاتبونى على هذا العنوان قائلين : لماذا لا تسميه « فى الثقافة العربية الحديثة » ، لكنى تمسكت آنذاك برأى قائلنا ان كل تصنيفات الكتاب لىفندية تتعلق بمصر ، وأنى لا أستطيع أن أقول أننى متابع أو قادر على نقد ما يصدر فى أماكن أخرى . وقد قبل حسين وجهة نظرى هذه ودافع عنها فى مقدمة للكتاب من منطلق أن التباينات فى أجزاء الوطن العربى المختلفة لا تلغى مفهوم الوحدة بل على العكس تحمل قضية الوحدة أكثر واقعية .

ولقد غادرت بيروت الى لندن فى أوائل عام ١٩٥٥ ، وإن ظالت على اتصال بحسين مروة ومحمد دكروب من لندن . وتم طبع الكتاب ونشره وأنا فى لندن ، وكان الفضل فضلها فلم نبذل - لا أنا ولا العالم - أى مجهود يتعلق باعداد هذا الكتاب أو مراجعة أصوله أو نشره ، ولعل هذه الحقيقة منعكسة فى الرسائل المتبادلة بيننا وبين محمد دكروب آنذاك واللى نشر أجزاء منها فى هذا الكتاب الرائع عن حسين مروة بمناسبة بلوغه للسبعين عام ١٩٨٠ .

ولقد ساعد على فى صحيفة المساء القاهرة فى سنتى ١٩٥٧ ، ١٩٥٨ ، على زيارتى المتعددة لدمشق وبيروت ، وهكذا كنت التقى بحسين مروة وتقدم صداقتى له أكثر فأكثر .

ولقد كان لقائى الأخير بحسين مروة فى مارس ١٩٨٠ فى بيروت ، وكنت قد ذهبت اليها فى عمل يتعلق بالامم المتحدة بعد انقطاع طويل عن الزيارة ورؤية الصديقين حسين مروة ومحمد دكروب . وكان للكتاب العملاق له والنزعات المادية فى الفلسفة العربية الإسلامية قد صدر عن دار الفارابى ، وكنت واحدا من الذين قرأوا هذا العمل للشامخ وأعجبت به حتى ولو اختلفت معه فى جزئيات هنا وهناك . وكان حسين مروة بمقياس السنين والزمن رجلا تقدم به السن ، لكنه وجده فى ميعة الشباب والذهن المتوقد حتى بالنسبة لسا نحن للذين جئنا بعده . واحترت كما أختار الكثيرون ، وكما احتارت عادة السمان : من أى منعطف نطل على حسين مروة ؟ عبر أى شريان تخرج اليه ؟ الانسان الرائع ، الناقد الفذ ، الفنان المرمف ، اساضل الصلب ؟ وهل كان بوسعنا أن نتحدث عن « نزعاته المادية » دون أن نشهد عيننا وجوهه الأخرى وانفعا الكثيف ؟

لا أنوي أن أتحدث عن كتاب « الفزعات الآسية » لأن المقام لا يناسب هذا الآن ، ولأن هناك في هذا الحفل من هم أجدر مني بذلك ، لكنني انتهزت فرصة لقائنا وأخبرته عن رغبتى في جمع مقالات لى صدرت خلال السنين الأخيرة في كتاب جديد ، وتمنيت عليه أن يكتب مقدمته . ورغم مشاغله العديدة التى لا تنتهى لم يتردد حسين مروة فى القبول . وبفضله وفضل دكروب صدر لى فى بيروت عام ١٩٨٢ كتاب (علماء وأدباء ومفكرون) وأبى عليه تواضعه للجم أن يعتبر ما كتبه فى مدخل الكتاب مقدمة . فاختار أن يكون عنوانها « تحية لا مقدمة » كأنك يا أبا نزار لا تترك من مقدماتك لكتابتى تشرفنى وترفع من هامتى ، وإنى ما زلت أعتبر نفسى واحدا من تلاميذك لأنك علمتنا بمثلك الكبير أهمية أن نتواضع ، وإن نعطى للفضل لأهله .

ولقد كان هذا اللقاء الأخير ببیت محمد دكروب فى سهرة طويلة ممتعة بحواراتها وضحكاتها ، وكان من حضورها كثير من كتاب لبنان ومثقفيه البارزين ، بعد أن كان قد مضى أكثر من ربع قرن على لقاءنا القديم فى صالون حسين مروة عام ١٩٥٤ . وكان أغلب هذه للصحة الرائعة ما زالوا على الدرب ، يرفعون رايات التقدم والعقل ، بينما لفزوى قلائل منهم فى تفرقاتهم الخاصة أو انتقلوا الى المعسكر الآخر . سألت أبا نزار عن واحد من هؤلاء الآخرين وأين هو الآن . قال حسين : لقد مات ! وأبدت دهشتى لأننى لم أكن قد سمعت بوفاته ، فأسرع بقول لى وابتهاسمته النصيبة على وجهه « لقد مات سياسيا ؟ » وضحكنا جميعا . وقال حسين بوجه المتجدد « لقد أوحشتنا كثيرا . لماذا يكون علينا أن ننتظر سنين طويلة حتى نراك فى بيروت » . قلت : « لماذا يكون على أن أتى دائما لى بيروت ولا تأتى أنت الى القاهرة . فليكن لقاءنا فى القاهرة المرة القادمة يا أبا نزار » .

ولم يخطر فى بالى آنذاك أن يأتى لقاءنا به بالقاهرة عبر هذا الحفل لرفائه ! عندما أرسل لى نسخة من الكتاب الذى صدر بمناسبه بلوغه السبعين وعليها كلمة اهداء رقيقة تفيد تأكيد المحبة التى ظلت بيننا ، سارعت الى قراءته وكان آخر ما قرأت قصيدة هسن عبد الله النثرية التى جعل عنوانها « لوقس حسين مروة » ، وهى القصيدة التى نظمها بمناسبة منحه جائزة زهرة اللوتس ، وهى تبدو لى اليوم وكأنها النبوءة الحزينة .

قال حسن عبد الله في ختام القصيدة :

غدا صبحنا

سنكون قد نسينا الزهرة

كما لو أن الأمر حدث من مائة عام

لأنه

أيها المعلم

أيها الصديق

ليس الألوان أو أن القطاف

اتنسا بالكساد تنتهى من تسوية

أرضنا الناعسة

استعدادا للبذار

والى أن يجىء ذلك اليوم

يوم فرحنا الحقيقى

من يخرى ؟

فقد لا نكون أنا وانت

داخل المشهد

نعم أيها الصديق حسن عبد الله . . . أم يأت بعد يوم فرحنا الحقيقى ، ولم يعد أبو نزار داخل المشهد ، وأغلب الظن أن جيلنا سوف يخرج من المشهد قبل أن يأتى يوم فرحنا الحقيقى .

لكننا سنظل على الطريق ، صامدين جسورين ، يجمعنا طريق النضال فنسبل هذه الرؤية الشريفة ، رؤية التقدم والعقل ، رؤية الاشتراكية ، للجيل الذى يلينا دون أن نسمح أن تحنس رايات النضال فى الوحل .

ونحن نعلم أن مصرع حسين مروة يشهد بأن الطريق طويل ، وأن يوم فرحنا الحقيقى ما زال بعيدا . لكن حسين سيظل دائما ملهما لنا ، كالمثقف صاحب الموقف ، المستعد لأن يدفع حياته ثمنا لموقفه . وهل يكون المثقف الحقيقى الا صاحب موقف كما قال شاعر فلسطين أبو سلمى ؟ « أما أولئك

الثقوفون المتفرجون الذين لا لون لهم أو ألوان متعددة فلن نعتبرهم مثقفين
ولو سقطت السماء على الأرض ، !

أخي أبا نزار

لقد مضى نحو ثلاثة شهور على رحيلك الفاجع ، وما زال هذا اليوم
الأسود يذكرني بما فعله الفاشيست الاسبان بشاعر اسبانيا العظيم «لوركا»
وما فعله الفاشيست عملاء واشنطن في مغنى شيللى العظيم «فيكتور هارا» ،

ولماذا يكون الفاشيست في لبنان مختلفين عن الفاشيست في أى بقعة
من العالم في كراهيتهم وحقدهم على كل ما هو سام ونبيل وعادل على
هذه الأرض ؟ ولكن هل مات «لوركا» حقاً ؟ هل مات فيكتور هارا حقاً ؟
نعم لقد راح الجسد ، لكن لوركا الشاعر بقى خالداً كما بقى صوت هارا
واغانيه تلهم للشعبين .

وكذلك يخلد أبو نزار بفكره وكتبه ونضاله ليلهم شعب لبنان وكل
الشعوب العربية في أحلك ساعات الظلام ، ويطمئنهم أن هناك مصباحاً
مضيئاً في نهاية الطريق .

وبعد أيها الصديق العظيم

فإن كنت قد عجزت عن أن أعبر عما في نفسى من حزن وأسى على
مراقبك فعذرى أن مشاعري لم تهدأ بعد ، ولم أعرف طريقى إلى التسليم
بفراقك بعد .

فلتكن كلمتى هذه إذن اعتذاراً وليست رثاء

د. هيد العظيم أنيس

حسين مروة.. مفكرًا وشهيدًا ... في سطور

✽ ولد حسين مروة عام ١٩١٠ في بلدة حدatha الجنوبية المتاخمة للحدود اللبنانية - الفلسطينية .

✽ بدأ اهتمامه بالكتابة الادبية منذ سنوات دراسته الاولى في العشرينات فكتب القصة والمقالة والنقد والبحث وكتب القليل من الشعر . ومنذ اوائل الثلاثينات حتى اواخر الاربعينات اقتصر نشر كتاباته على المجلات والصحف العراقية ، خصوصا مجلتا « الهاتف » (النجف) و « الحضارة » وجريدتا « الراي العام » و « الساعة » بغداد .

✽ عام ١٩٤٨ شارك ، ادبيا واعلاميا وعمليا ، في احداث الوثبة الوطنية العراقية التي اسقطت معاهدة « بورتسموت » البريطانية الاستعمارية مع حكومة العهد الملكي حينذاك . ولكن عندما حدثت الردة الرجعية واعيد للعميل الاستعماري نوري السعيد الى الحكم (ايار ١٩٤٩) ابعد حسين مروة من العراق واعيد الى وطنه لبنان بعد هجرة طويلة .

✽ في لبنان استأنف نشاطه الثقافي ، والكتابة الادبية . واخذ يكتب روايته اليومية المعروفة بعنوان « مع القافلة » في جريدة « الحياة » ، وظل يكتبها سبع سنوات متواصلة .

✽ وفي الوقت نفسه اسهم في تأسيس مجلة « الثقافة الوطنية » ، وفي تحريرها ، وقد ادت هذه المجلة طوال فترة الخمسينات ، دورا طليعيا للادب والفكر المتقدمين في البلاد العربية بأسرها ، وفي هذه المجلة نشر الكثير من دراساته في التراث الثقافي العربي ، بضوء النظرة العلمية (الماركسية) فكانت من اوائل الدراسات التي تكتب بهذا الضوء في هذا الميدان . كما بدأ في المجلة نفسها ينشر سلسلة دراساته للنقدية في الادب الواقعي الجديد . وهو لا يزال يسهم في اداء الدور نفسه الذي تتابعه مجلة « الطريق » حتى الآن .

✽ اشترك في معظم مؤتمرات الانباء العرب ، وقدم فيها العديد من الدراسات والبحوث . وقد اشترك ويشترك بنشاطات منظمة كتاب آسيا وأفريقيا ، وهو عضو في الهيئة الادارية لاتحاد الكتاب اللبنانيين منذ تاسيسه وحتى الآن . كما انتخب عضوا في اللجنة المركزية للحرب الشيوعي اللبناني .

✽ منح جائزة لوتس العالمية لعام ١٩٨٠ ، وهي الجائزة التي تمنحها منظمة كتاب آسيا وأفريقيا . وجاء في قرار اللجنة التحكيمية للجائزة ما يلي : « رابطة الكتاب الافريقيين الآسيويين ، لاذ تعتبر من اهدافها الأساسية تشجيع الكتاب على ابداع الاعمال الأدبية التي تعكس الواقع الموضوعي للعصر . وتعتبر عن موقف نضالي ضد كل اشكال للتمييز القومي والعنصري وعدم المساواة الاجتماعية ، والعنوان أو الغفل للامبريالي ، وتجسد أمانى للشعوب في حياة افضل من خلال القضاء على الاستغلال بكافة اشكاله ، تمنح جائزة لوتس للادب الافريقي الآسيوي الى الفائز حسين مروة لاعماله التي كرست لحرية البشر جميعا وسعادتهم ، والنضال ضد كل ما يعذب جسد الانسان ويشوه روحه ، ومقاومة الامبريالية والاستعمار واستغلال الانسان للانسان » .

✽ منح وسام « الآداب والفنون » من هيئة رئاسة مجلس الشعب الأعلى في جمهورية اليمن الديمقراطية . وجاء في نص شهادة منح الوسام ما يلي : « تكريما للفرق المفكر اللبناني العربي الكبير د. حسين مروة ، وتقديرا لانجازاته العظيمة في مجال الفكر العلمي والثقافة الوطنية التقدمية التي اسهمت اسهاما كبيرا في اغناء الحياة الثقافية العربية على مدى نصف قرن من الزمان ، ولنضاله الدؤوب من أجل حرية الانسان وتقمه الاجتماعي في وطننا العربي ، ومن أجل الديمقراطية والاشتراكية والسلام العالمي ، وبمناسبة عيد ميلاده السبعين - قررت هيئة رئاسة مجلس الشعب الأعلى استحقاقه « وسام الآداب والفنون » .

✽ من مؤلفاته :

- « مع القافلة » ١٩٥٢ : مجموعة مقالات في الأدب والنقد والحياة . وقد شكلت في حينها لونا جديدا من ادب القافلة . (منشورات دار بيروت)

- « الثورة العراقية » ١٩٥٨ : دراسة عن جذور واسباب الثورة العراقية (تموز ١٩٥٨) وللظروف الاجتماعية السياسية والكفاحية التي ادت الى انتصارها . (منشورات دار الفكر الجديد) .

- « قضايا أدبية » ١٩٥٦ : مجموعة من الدراسات النقدية التي اسهمت في التأسيس لمنهج جديد في النقد الأدبي ، المنهج الواقعي ، وكانت

مفصلة معركة على مدى الخمسينات مع أصحاب النزعات المثالية والرجعية في الادب ومع اصحاب نظرية « الفن للفن » (منشورات دار الفكر - القاهرة) .

- « دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي » (طبعة اولى سنة ١٩٦٥ - منشورات مكتبة المعارف / بيروت - وطبعة ثانية ١٩٧٦ - نشرتها دار الفارابي - مضاف اليها دراسات جديدة) : هذا الكتاب هو متابعة وتعميق للمعركة الادبية الايديولوجية نفسها ، ويمتاز باحتوائه دراسات تطبيقية للعديد من الآثار الابنية الابداعية لكتاب من لبنان ومن مختلف البلدان العربية . وقد نال هذا الكتاب جائزة جمعية اصحقاء الكتاب عام ١٩٦٥ .

- « دراسات في الاسلام » (بالاشتراك مع كتاب تقديمين آخرين : محمود أمين العالم - محمد دكروب ، سمير سعد) ١٩٧٩ (منشورات دار الفارابي) : وهو كتاب ينظر الى الاسلام في بعض عهود- القديمة والحديثة ، بضوء المنهج المادى للتاريخى / للدialeكتيكى . ويقدم تمسيرا معاصرا للثور التقدمى الذى احقه بعض الحركات الاسلامية في تلك المهور التى تناولها للكتاب .

- ولحسن مروة الكثير جدا من الدراسات والبحوث والمقالات النقدية والفكرية التى نشرت في معظم المجالات وللصحف العربية ، ولم تجمع بعد في كتب خاصة .

- اما انجاز حسين مروة الكبير فهو كتابه الضخم « النزعات المادية في الفلسفة العربية - الاسلامية » (منشورات دار الفارابي) ١٩٧٨ : صدر منه جزآن بحوالى الالفى صفحة من القطع الكبير : هذا الكتاب يشكل عملا تأسيسيا في مجال البحوث التراثية العربية المعاصرة ، يقدم معرفة علمية جديدة بالتراث الفكرى الفلسفى العربى ، اذ ينظر الى مكانه من اللحظة التاريخية في خط تطور المجتمع العربى - الاسلامى خلال العصور الوسطى . ويشكل الى هذا عملية مسح معرفى لخطوات ونقلات تاريخية للعرب يتفاعل خلالها التطور الاجتماعى والتطور الفكرى ، منذ الجاهلية حتى القرن الرابع الهجرى . وقد اثار هذا الكتاب في معظم الصحف ببية ولا يزال يثير حوارا خصبا حول التراث الفكرى العربى وضرورة استنه في ضوء جديد ، علمى ، معاصر .

حسين مروة

(١٩١٠ - ١٩٨٧)

نبيل فرج



اغتنالت ميليشيات حركة أمل الشيعية ، في المعارك الضارية التي شهدها شوارع بيروت الغربية ، في بداية النصف الثاني من شهر فبراير الماضي ، الكاتب والمفكر اللبناني الكبير حسين مروة •

قالت وكالات الانباء أن اشخاصا مجهولين يحملون الاسلحة اقتحموا بيته ، وأطلقوا عليه الرصاص ، فأردوه قتيلا •

وهكذا تأكد في لحظة فاجعة من ارتباط مصير مفكر تقديمي في الذمانيين من عمره بمصير وطنه ، في حرب المصالح والمعتقدات ، كل ما خطه قلم حسين مروة ، وحذر منه ، وندد به ، لئلا تسود قوى التخلف والظلام والفرقة والخداع والمؤامرة عالمنا النكفي على علمه •

وحسين مروة (١٩١٠ - ١٩٨٧) ليس غريبا عن الحركة الثقافية في بلادنا • فهو الذي قدم سنة ١٩٥٥ كتاب « في الثقافة المصرية » لعمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ، الذي يمثل منعقفا جديدا في تاريخ النقد العربي • كما صدر له في القاهرة ١٩٥٦ كتاب « قضايا أدبية » ، الذي شارك به في ارساء كثير من المفاهيم النضلة بالواقعية

الجديدة ، وابرار ملامحها ، فضلا عن المقالات التي نشرت له في المجلات المصرية ، مثل « المجلة » و « الطليعة » ، وعنايته ، في كتبه العديدة ، بالكتساب المصريين ، على نحو لا يقل عن عنايته بالكتتاب اللبنانيين ، سواء من ينطق أو يختلف معهم في اتجاهه الفكري .

هل ترجع هذه العناية الى شخصيته الادبية التي نمت بين اوراق المجلات المصرية ، ويذكر منها « المختطف » و « الهلال » ، والى متابعتها لما يصدر عن القاهرة - بنقلها المعروف - من كتب لكتابها وللكتتاب اللبنانيين مثل : اسماعيل مظهر ، شبلي شميل ، نقولا حداد ، فرح انطون ؟

ولو انفسا التقينا نظرة تاريخية على اتجاه حسين مروة في النقد الأدبي ، أي المدرسة الواقعية التي تركز على رؤية شاملة للعالم في حركته الدائمة ، نجد انها تتزامن ، منذ الخمسينيات ، مع نفس الاتجاه في عواصم عربية أخرى ، في مقدمتها مصر .

ولا ينحصر التزامن في الاتجاه فقط . . فما اكثر الكتاب والكتب والقضايا الواحدة التي تصدى لها حسين مروة في لبنان ، طابعا ايهاها بطابعه الشخصي في الحقوق والتقويم ، وكانت الشغل الشاغل في الثقافة المصرية ، التي تحقق لها التطور والنضج عبر انصهارها في المعارك الوطنية الثنائية ، والتحولات الاجتماعية والسياسية الجذرية ، التي تعددت في ظلها الانتماءات ، كما تعددت الهزائم .

وترجع أهمية انجازات حسين مروة النقدية والفكرية الى وعيه العميق بالواقع الاجتماعي والتاريخي ، وفهمه الدقيق لقومات الابداع كابداع ، وليس كشعارات او كليشيهات تفرض قسرا ، فتؤدي الى قتل الفن والشعار معا .

وخلاصة نظرية حسين مروة انه لا وجود ولا كيان ولا تجسد لأي ظاهرة ، مادية أو فنية ، الا في اتصالها بالزمان والمكان المعينين . والاتصال ، هنا ، يعني التفاعل .

هذا هو المجال الأوسع للتجارب ، او النسائج الخفية التي تستمد منها حيويتها .

نعم . ليس هناك ظواهر ابداعية مطلقة ، فوق السحاب ، تنشا في الصقيع ، بعيدا عن وشائج الارض ، وعلاقات الناس والانتاج . وانما تتشكل الظواهر ، وتكتسب خصوصيتها في القلب والكنى ، وفق طابع البيئة والعصر ، ووفق القوانين العلمية التي تحكمها .

كما ترجع أهمية هذه الانجازات الى استبصار حسين مروءة الحاد ، وحساسيته الرفعة ، في نفس الوقت ، باشكاليات العصر الأساسية ، على المستويات المختلفة ، الحاية والقومية والعالمية ، التي تنفصح في النضال الايديولوجي ، كوجه من وجوه النضال الطبقي ، ينبثق من الواقع ، « كما ينبثق اليبوع من قلب الجبل » ، دون أن يفقد نقاؤه الوطيد بقدره الانسان على تغيير هذا الواقع ، في الصراع المحتوم بين التقدم والرجعية ، أو بين الجديد والقديم ، حتى يصبح عالمنا حرا وعادلا •

من أجل هذا الهدف حمل حسين مروءة بلا هوادة على الاتجاهات الانعزالية والمثالية في لبنان وغيرها ، الاتجاهات الذاتية والتجريدية والنفسية والقدرية - وما أكثرها - التي تشيع ، في صفوف المثقفين ، الاغتراب والتشاؤم وآلباس ، وتدفع الى سحقهم تحت ضغط الحاجة • وحذر من دعاة « الإنسانية » ، الذين يصرعون الإنسانية فوق الوطنية ، مفرقا بين الوطنية والعصبية • وفضح القوى الاستعمارية ، والراسمالية المتحالفة معها ، التي تدعمها وتوجهها من الداخل والخارج ، وعرى اساليبها الخفية والمعلنة في عزل لبنان عن حركة التحرر العربي ، بدعوى تميزه في الجوهر ، لا اختلافه - مجرد اختلاف - نتيجة ظروفه التاريخية ، داعيا الى وحدة هذا الوطن ، في اعظم اشكالها ، وهي وحدة الفكر •

اما بالنسبة للتطبيقات النقدية ، فإن حسين مروءة يلتزم فيها ، دون تزمت أو جمود ، المنهج الواقعي ، الذي تتنوع ازاده الاساليب ، المرتبطة بالابعد الاجتماعية والحضارية ، متناولا قسماتها الرئيسية ، التي تشترك مجتمعة في مياغة العمل الادبي ، وتوسيع آفاقه ، بحيث يغزو الكاتب أو الفنان ، بصفته وليد هذا الواقع ، جزءا حيا من قواه الثورية ، يتلاحم في وجدانه وموقفه وموضوعه ، أو انفعاله الذاتي ومصادره الخارجية •

في اطار هذه الرؤية التي تضع نصب عينيها القوانين العامة للواقع ، كما تضع في نفس المقام مقومات العمل الادبي ، وعناصره الاصيلة ، وصورته الجديدة ، لم يرفض حسين مروءة ، على سبيل المثال ، التيار النفسي كرافد من روافد المعرفة • ولكنه جدد الموقف من هذا التيار بشرط انعكاس الواقع الاجتماعي على النفس ، لا انفصالها عن هذا الواقع الموضوعي ، والا كان المنهج قاصرا عن الاطاحة بالتجربة الفنية المروعة ، وبالتالي علجزا عن تفسيرها •

ومثل هذا الموقف وقفه من البنيوية • رفض عزلتها للنص الادبي عن الواقع ، وعدم تمييزها بين شخصية وشخصية ، واقتضار بحثها على

ارتباط الكلمات بعضها ببعض ، لاعتقاده ان علاقات النص لا تكون في الكلمات. » بل في الشاعر التي كونت النص ، وفي العلاقات الاجتماعية التي نشأ عنها » .

وعلى نفس الفرار أيضا وجد حسين مروة في بعض سمات الرومانسية ما يستحق ان يدافع عنه ، ويتمسك به ، لان فيه اثره للعمل الواقعي ، وهو الجانب الغنائي ، الشعري ، الخيالي .

ذلك ان الموقف الانساني الصحيح ، الذي يدل على غنى العقل بالمعرفة والخبرة ، يتسم دائما بغنى هذا الجانب الوجداني ، الذاتي الذي يمكن للفن فيه ان يلتقي بالثورة .

وغنى عن البيان ان هذه الرومانسية ، التي دافع عنها حسين مروة ، ليست هي الرومانسية الماضية ، رومانسية القرن التاسع عشر التي نحترمها ، وان لم نقبل ان نعيد لها اليوم ، في زمن غير زمنها .

كذلك لم يرفض حسين مروة الطابع الكلاسيكي في الادب ، باعتبار انه يعين على تجديد التعبير ، او قد لا يعينه . وهذا يؤكد ان التجديد عنده ، وكما نرى في تاريخ الابداع ، لا يمكن ان يكون مطلقا ، منقطع الصلة بالتجارب التي ينتمى اليها ، والا تحول الابداع الى نوع فني آخر .

واذا نحن راجعنا حركات التجديد ، سنجد انها تحتفظ دائما بجانب من التقاليد ، ثم تضيف او تسقط اشياء اخرى ، حسب قدرة الكاتب او الفنان على اقتحام المجهول .

بل ان حسين مروة لم يجد غضاضة في الا معقول ، او النزعات الشككية ، حين تتضمن رؤية انسانية جديدة ثورية ، غناهضة للتديم .

اما بالنسبة للالتزام ، فقد دافع حسين مروة بحرارة عن الانحياز الفكري ، ودعا الى الارتباط بحياة الشعب ، والاهتمام بالقضايا العامة . واثبت ان السياسة اذا دخلت الادب والفن لا تفسده ، كما يزعم اليمين حنفا على مصالحه ، بل تحقق لهما « على اشكال تجلياتها الرفيعة » ، طالما ان السياسة داخل البنية الفنية ، موضعا ان موقف الكاتب الصريح المحدد مما يحيط به من مذاهب وافكار شتى يزيد من حيوية ورواء انتساجه ، ويرفع مستواه الجمالي ، اذ لا قيمة لاي انتاج لا يتوفر له التناسب والتناظر التام بين شكله ومحتواه ، او لا يكون الشكل جزءا عضويا من المحتوى .

والاهتمام بالقيمة الفنية او الشكل ، في كتابات حسين مروة ، لا يعنى الشككية المحضة ، التي تنفي عن الادب رسالته الاجتماعية ، كما نجد في مدرسة « الفن للفن » .

بهذا النهج الذى يتضافر فيه أكثر من تيار ، وتتشوع فيه التجارب ، لا ينظر إلى العمل الأدبى كآثار التهويمات ، وإنما ينظر إليه - ان صح التعبير - كبعد من أبعاد الحقيقة الموضوعية ، « يتدفق في أوردة الوطن والعالم » ، لا يسجل كالفوتوغرافيا ، بل ينفق ويختار ويتجاوز السطحى إلى كشف الاعماق والدوافع الانسانية الكامنة ، بكل صدقها واتساعها وعلاقتها . فللمعمل الفنى استقلاله النسبى عن الواقع ، بحكم أنه ولادة جديدة ، ذات مميزات وقوانين خاصة محددة ، اشتركت فيها عوامل داخلية وخارجية ، ولها تأثيرها الجمالى والاجتماعى على القراء ، كقوة من قوى الحياة ، ذات القدرة المكثبة على فتح مغاليقها ، ولإضافة إلى غلتها .

وانتاج حسين مروة النقدى لم يقتصر على الادب المعاصر في وطننا العربى ، ولا على الادب القديم في العصور المختلفة ، شعره وفننه ، الذى كان له فضل نفخ غبار الزمن عنه ، وبيان ما يحفل به من كنوز مطهوسة . تسابير حركة التطور في الحياة العربية ، بل أنه ، في كتابه الضخم « النزعات السادية في الفلسفة العربية الإسلامية » ، كرس ما يزيد عن عشر سنين لدراسة - والفضل أن أقول دراسة - هذه النزعات المتطورة في التراث العربى والإسلامى ، منذ العصر الجاهلى حتى بداية القرن الرابع الهجرى (الحادى عشر الميلادى) . في ضوء هذه المرحلة التى تدخل فيها النظام الاقتصادى في الإنتاج والتجارة ، على تباين أشكاله في الإحصار ، مع بقايا النظام العبودى ، وممارسة العامة لبعض الحرف الصغيرة الناشئة .

وعلى الرغم من محاولة السلطة بأنوانها طمس هذه النزعات المتقدمة ، وملاحقة مفكرىها المعظم ، فلم ينقطع عطاؤها العقلى ، وظلت قيمها الحية ، قيم المعرفة العلمية ، تتصارع مع المعرفة الغيبية ، وتتواصل عبر التاريخ العربى ، في مواجهة التيارات السلفية والحيثة ، المثالية والوضعية والتوفيقية . الخ ، التى استأثرت بمعظم الدراسات في المكتبة العربية ، تكريسا لمواقع التردى ، الذى ومى حسين مروة أبعاده ، ولواد له ، بما كتب على مدى نصف قرن ، أن يكون عالما آخر ، يفيض بالحق ، والخير ، والجمال .

حسين مروة

مقل موزع في عقول مزيجيه .. رغم الحصار

د. محمود اسماعيل

.. ترتبط مكانة حسين مروة بمحاولة تقويم سلسلة من الانجازات المتشابهة ، في دراسة التراث العربي - الاسلامي وهي انجازات لا تستطيع ان تتناول الى اى حد بالنسبة لكتاب حسين مروة التزعات المادية في الفلسفة العربية الاسلامية كثيرون هم الذين ادعوا القول للفصل من التفكير والكتاب العرب حول هذا الموضوع ، وفي وقت لم يوجد فيه اتفاق بين اثنين على موضوع واحد ..

.. هل هذا الوضع راجع الى صعوبة الموضوع ، .. ليس صعبا ان يتصدى واحد بمفرده لخطية التراث العربي الاسلامي على مدار زمني طويل ، وعلى مدار مكاني متسع ، ... تراث كتب فيه الباحثون اطلانا من الكتب والدراسات والمقالات ... كيف يمكن وسط هذا للركام من الكتابات وضع هذا التراث في مكانه الصحيح ؟ ..

ولماذا اختلف هؤلاء الدارسون رغم اتفاق الكثير منهم على منهج واحد وزاوية واحدة .. والمسألة ليست معرفية بحتة ، وقضية الخوض في التراث لم تكن في يوم من الايام نوعا من الترف العقلي ، او اظهار المهارات في التطويل والتركيب والتفسير والتفسير ، لقد دخلت القضية الى اطار « الأدلجة » وانسحبت ليس فقط بمجرد دراسة التراث عبر اديولوجيات المعاصرين ، بل والاضطر ان محاولات كثيرة جرت ، واصبح لها الغلبة من حيث الصخب وعلو الصوت .. محاولات ليست الا مجرد محاولات لاجياء التراث ، واللباس الماضي في الحاضر ، بل وجعله طريقا نحو المستقبل ، هنا تبرز خطورة القضية التي فطن لها حسين مروة ، ولطفا من اهم الحوافز التي جعلته يتصدى لمثل هذا المشروع الطموح ، ليست المسألة معرفية ، وان استلحت القضية المعرفية في ذاتها هذا العمل ، لكن المسألة

أن المحاولة التي قام بها حسين مروة كانت لايقاظ الوعي ، بعد أن
استخدم الآخرون التراث لتزييف وتضليل الوعي ، فالحقبة نضالية في
الإنسان .

والذي يمسك بالسيف والظلم في آن واحد يعاني صعوبات رهينة
لا يقدر عليها سوى قلة . . على رأسهم حسين مروة .

بعد ١٩٦٧

لقد ظلت محاولات دراسة وتطهير التراث قاصرة على الاتجاه
المثالي للسلف سواء في الجامعات أو في دراسات المفكرين للسلفيين ، وزعيم
إنجازاتهم المحددة لم يزيّدوا التراث إلا « تضجييا » على « تضبيب » ،
وباستثناء إنجازات أحمد أمين في دراسة التراث وهي دراسات كسرت
احتكار الاتجاه السلفي و « المعممين للتراث » ، وحاولت تحرير التراث من
محاولات التقييد الأخرى التي تبنتها الاتجاهات المثالية للغربية الاستشراقية . .
لا يوجد ما يستحق الإشارة إليه ، صحيح أن هناك محاولات أخرى جرت
بمعد أحمد أمين ، وحتى أواخر الستينات ، لكن كلها محاولات « سطو »
على إنجاز أحمد أمين . . محاولات تنهّل من إنجازاته الضخم بشكل
أو بآخر ، إلى أن وقعت هزيمة ٦٧ ، التي شكّلت بداية حقيقية للبحث في
أسباب ازدهار العربية أو قللت إلى محاولات عديدة لتأصيلها أو طرح
« الشخصانية » العربية والإسلامية على بساط البحث . . كان هذا منطلقا
لمجموعة من الدراسات والأبحاث تحاول تفسير الحاضر بالرجوع إلى
الماضي ، خاصة وأن هذه الانتكاسة كانت ضربة عنيفة للنظم والقوى
التقدمية في العالمين العربي والإسلامي ، وأعطت الفرصة كاملة لأصحاب
الاتجاهات التقليدية ، سواء كانوا يظنون السلف أو يظنون الأوروبيين
الاستشراقين ، لكي يصلوا ويجولوا في هذا الميدان .

ولعل هذا يفسر ظهور نخبة من المفكرين تصدوا لدراسة التراث ، لأن
المختصين في التراث لم يقدموا سوى أبحاث تتصف بالمثالية والتشريحية
التي تهمل الرؤية العامة للتراث ، وبالتالي لم تؤطر التراث في سياق تاريخي
عام . .

كان المفكرون الماركسيون سابقين إلى إعادة دراسة التراث ، فظهرت
محاولات عديدة في هذا الصدد ، مثل محاولات الطيب تزييني الذي بدأ مشروعا
لدراسة التراث للعربي في المصور الوسطى الإسلامية ، وانجز منه الجزء
الأول . ثم عاد وكتب مقدمة شاملة لهذا المشروع ، لكن هذه المحاولة رغم
جديتها وجديتها ، ورغم تميز صاحبها بمسالة الرؤية ووضوح المنهج إلا أنها
لا تستطیع مقارنتها بإنجاز حسين مروة .

النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية ، وذلك لان الطيب تزينى لتبص المادية للتاريخية بشكل ميكانيكي قساده الى الكثير من المفارقات والمجازفات والاعتصاف والناويلات الخاطئة ، خاصة وأنه أخذ على كاهله محاولة دراسة الفكر الفلسفي فحسب ، كما اهتم بدراسة الواقع العربي الاسلامي ودراسة الاساس الاقتصادي والاجتماعي والتشكيلية الطبقيّة ، ثم محاولة تفسير الفكر الفلسفي في اطار هذه المنظومة التي تقترب من الصواب ، وكان جديرا بهذا العمل أن يقوم به المؤرخون الذين توقفت دراساتهم عند الوصف والسرود والرصد ولم تهتم على الاطلاق بنمو وتفسير أنماط الانتاج وتطورها ، وبالتالي ولوج موضوع التشكيلات الطبقيّة انطلاقا منها لتفسير الفكر ٠٠ ويؤخذ على طيب تزينى - رغم قدرته للخاصة على قراءة النصوص الاساسية - أنه قد غلب عليه الجانب التناولي الاعتصافي ، ولى عنق النص لصالح آراء وافكار مسبقة في ذهنه ، يريد أن يجرهن عليها دون أن يكون لها سند موضوعي من الواقع العياني للتاريخي ، هناك أيضا محاولة معاصرة لأدونيس في (الثابت والمتحول) او رغم اعتراف أدونيس بأنه كان يود تطبيق الرؤية المادية للتاريخ إلا أنه اعترف بمجزئه عن الامام بادوات هذا المنهج من ناحية ، وعن الخوض في ركاب التراث الاسلامي بطريقة تساعد في صياغة مشروعه وفق الرؤية المادية العلمية للتاريخ من ناحية أخرى ، وهناك محاولات أخرى مثل محاولات مهدي عامل ٠٠ ربما وقف مهدي عامل بالفعل على الازمة الحقيقية ، لكنه عالج الموضوع بشكل نظري بحث معتمدا على مشاهد من هنا ومشاهد من هناك ٠٠٠ ولم يعتمد على مسح دقيق وواضح وأمين يستطيع أن يقدم عليه هذا البناء النظري المتكامل ، ومن الاتصاف أن نعترف بأن مهدي عامل قد استفاد من شيوخنا ابن خلدون الذي أشار في مقدمته الى أن انهيار الحضارة الإسلامية كان منوطا بدور البرجوازية او بحور (الطبقة التجارية) على وجه الخصوص ٠٠ وهذا ما نظر له مهدي عامل .

بالاضافة لما سبق توجد محاولات أخرى تركز على بعض الحركات الثورية الإسلامية مثل ثورة الزنج والقرامطة ٠٠٠ الخ ، وهي موضوعات قدلت بحثا ، أو دراسة فيلسوف ما ، ومحاولة تقديم نسق فلسفي وفق الرؤية المادية بمعزل عن واقعه التاريخي المادي ، ولذلك لم تزد هذه الدراسات التراث الا غموضا على غموض ٠٠ اصف الى ذلك كله تلك المحاولات التي كتبها للفنين ادعوا انهم يؤمنون بالرؤية المادية للتاريخ ، لكنهم - بمسد سنولت - نكصوا على اعقابهم وتحولوا الى الرؤية المثالية ، وتصعدوا للكتابة في التراث بطريقة انسجبت « التراث » ، ولم يفعلوا شيئا مسوي

استخدام مهاراتهم العقلية وقدراتهم الشخصية في المجادلة ، واستخدام تقنيات البحث وتوظيفها بشكل سيء ، ووجد هؤلاء في المائدة الاولى للتراث ، وعن طريق الانتقائية ، ما يقيم أود ابنية فكرية هما في التعطيل الاخبر مجرد ابنية هشة ، وتذكر في هذا الصدد محاولات الصديق حسن حنفي في « التراث والتجديد » و « تجديد العقل العربي » لمحمد عايد الجابري ،

ورغم اعجاب استاذنا محمود المالم بالجابري ، فإنه أرى انه يقع في المزالق الانتقائي ، ويهمل الى اظهار القدرات الخاصة في استخدام المناهج الفرنسية الحديثة مثل البنيوية والاشبهية في قراءة بعض النصوص التي ادبناها من هنا وهناك للخروج بلمبتخلات تصل الى حد « التمهيمات » وهناك محاولات أخرى قام بها المرؤى وزكى نجيب محمود تسيير في نفس المنحى .

على كل حال كثير هم المفكرون الذين عجزوا عن تجاوز ما قدمه احمد أمين رغم انجازه الذى تمثل في محاولة الخروج بالتراث عن الرؤية السلفية الضيقة .

في هذا السياق كله نكتشف القيمة الحقيقية لانجاز حسين مروة الذى سماه (النزعات المادية في الفلسفة العربية الاسلامية) ... ربما ظلم للرجل نفسه عندما اسماه (النزعات ٠٠٠) لان النزعات تشير الى ان هذه الجوانب المادية في التراث العربى الاسلامى اشبهه باشياء غابرة ، ولو كانت كذلك لامكن رصدها في عدد من الابحاث المختصرة ٠٠ لكن هذا الانجاز الضخم الذى يصل الى الفى صفحة ، ولم يغفل سوى قدر محدودا من الفكر الاسلامى اذ يقف عند القرن الرابع الهجرى حيث كان هذا الفكر لا يزال في طور التكوين ، اما طور الازدهار فلم يتعرض له ، ونرجو ان يتم تلاميذه هذا العمل الضخم بنفس المنهج وبذات الرؤية .

فالمعمل اكبر من مجرد التسايرخ للجوانب المادية في الفلسفة الإسلامية ، فعلى الرغم من اقتصاره على الجوانب الفلسفية كما نص عليه للمنوان ، الا انه فرض عليه منهجه ضرورة ان يقوم بما اخفق فيه جبهة المؤرخين المتخصصين لتقديم مسح أولى للواقع الاقتصادى والاجتماعى في العالم العربى ، واخذ حسين مروة على عاتقه عبء القيام بهذا العمل ، وهو عبء اكبر من ان يقوم باحث واحد به ولو كرس له عمره ، من ناحية أخرى عندما تمام بدراسة الجوانب المادية في الانساق الفكرية في علم الكلام وعند الكندى والفارابى وابن سينا والصوفية كان عليه أن يعرض - طالما

أنه ينظر إلى للتاريخ كصراع توي على أرض الواقع - للجوانب الأخرى ، فعندما يدرس المعتزلة كان عليه ان يدرس الاشاعة ، وعندما يدرس ابن سينا ، كان عليه ان يدرس للرازي ، ولو درس - فيما بعد - ابن رشد كان عليه ان يدرس للغزالي ، على كل استطاع حسين مروة من خلال المسح الحقيقي والإلمام ووقوفه على نمط الانتاج المسائد ان ينجح في وضع الفكر الفلسفي في سياقه التاريخي الصحيح ، كما استطاع ان يصحح كثيرا من الاخطاء التي وردت في حوليات المؤرخين الذين كتبوا في التاريخ السياسي والعسكري العربي والإسلامي ، لان الرؤية الواضحة جعلته قادرا على الامساك بحركة التاريخ ، والسيرورة التاريخية ، لذلك لم تات تقويماته من قبيل الاستعراض كما يفعل الاكاديميون المثاليون ، لقد فرّس عليه منهجه ان يناقش كل ما طرح في الساحة سواء من جانب العرب او المستشرقين ، وان يحتكم في النهاية الى الواقع العياني التاريخي ، ورغم انه خص في العنوان على « للزعات المادية في الفلسفة الاسلامية » الا انه درس التصوف ، واستاذنا العالم يؤكد ان دراسة حسين مروة عن التصوف اعظم وأهم لنجاز في هذا المجال ، خاصة وان موضوع التصوف قد تم اجهاله وإغفاله تماما في الدراسات الفلسفية العربية ، لان الدارسين العرب لا يعتبرون التصوف فلسفة على اعتبار ان أدواته للذوق والحنس ، بينما الفلسفة تحل في دائرة العقل والمنطق .

وتبرز قيمة كتاب حسين مروة في قيامه بمسح اولي شامل للمبنى الاجتماعية للمجتمعات العربية الاسلامية في عالم بلغت حدوده - في القرن الرابع الهجري - من الصين شرقا الى المحيط الاطلسي غربا ، ومع اختلاف النقط وتباينات تطبيقاته من مجتمع الى آخر حسب المعطيات الخاصة به ، نجح في النهاية ، في وقت كان يمكنه ان يصل الى القولة النهائية دون مسح شامل لكامل اطار الجغرافيا .

خلاف في التفصيل

وعلى كل حال توجد خلافات حول نمط الانتاج الذي توصل اليه حسين مروة ، فهذا النمط رغم بساطته الاقتصادية الا انه كان مزيجا من انماط أخرى ، مثل للعبودية والاقطاعية التجارية .. الخ ، وهو ما يمكن تسميته بالمجتمعات قبل الرأسمالية ، والصفة التي توصل اليها حسين مروة هي احسن صيغة امكن للوصول اليها حتى الان ، ويمكن ان نتجاوز عن بعض اللبس الجزئية التي ترجع الى عدم حسم قضية

نمط الانتاج حسماً قاطعاً على صعيد الواقع ، فقد كان هناك نمط انتاج سائد في مواجهة انماط اخرى فاعلة في الواقع .

وهذا يؤدي الى (اللاحصم الطبقي) لكن ما توصل اليه حسين مروة هو تناظر للتيارات الموجودة ورصد مدى تواجدها واختلافاتها وبنياتها ، ليس على اساس التأثير والتأثر بما هو داخلي او خارجي ، وليس على اساس الافكار الشائعة مثل (التوفيق بين الحكمة وللشريعة) ، كل هذه المقولات انتهت بانجاز حسين مروة ، الذي قدم لنا صورة دقيقة للفلسفة العربية الاسلامية واتجاهاتها وتياراتها ، ليس فقط من خلال النصوص التي كتبها المفكرون بل استشهداها بالمسح الاقتصادي الاجتماعي الشامل لبنية المجتمعات العربية الاسلامية .

ان عملاً بهذا الشموخ يقتضى دأب وجهد وطاقمة وفكرات حسين مروة لكي يتم ، واعتقد ان افكار حسين مروة منقشرة بين شباب الباحثين في الجامعات وخارجها ، رغم ان التيار الاشتراكي العلمى الذى يمثله حسين مروة محاصر بالسلطة من جهة وبصخب التيارات السلفية الديماغوجية من جهة اخرى ، لكن يبقى ان حسين مروة قد أصبح عقلاً موزعاً في عقول مريديه من الخليج الى المحيط .

سيرة رسم الطيبة ؟

حننا مينه

يستحيل على المرء أن ينسى الرجال الذين ارتبطوا بذكرياته عن
النضال والأيام الجيدة .

ومع أنني ضعيف الذاكرة ، أحاول عبثا الإمساك بطيوف الماضي
وابقاء الأنامل مضادة بخيوط الشمس التي غوبت في بحر العمر ، إلا أن
بعض الوجوه ، في طبيعتها ، في نبلها ، في قربها من القلب ، في ممارستها
ذلك التأثير الغريب على الروح والعقل ، تظل حية في الوجدان ، عصبية
على عوامل الزمن .

أمي وصديقي وحبيبتي ..

الأولى في طبيعتها ، الثانية في نبله ، والثالثة في الشيء الذي لا يستطيع
الكلام عليه ، لأنه غير مسموح أن نتكلم على المرأة ، مع أنها كانت في كل
حرف كتبت ، وأعطت كل حرف كتبتة أيضا .

أمي جلوت صورتها ، للبهاء كانت بما هي أنثى معذبة في هذا
الشرق .

وحبيبتي مضمرة في حروفي ، ما دمت عاجزا عن إبداع « نشيد
انشاد » جديد لها .

وصديقي بعض ذاتي ، أنا مؤمن بصداقة الرجال ، وبغير حدود .
وكما بايزون ، في الشفاء ، أود أن أكون في الصداقات . ذلك ، في
الأمنية ، شقة واحدة أرادها ، حتى إذا قبلها استترج ، وأنا في
المودات ، أرغب أن أقول شيئا عن صديق ، وجميع الاصحاء اعني ، هؤلاء
الذين ارتبطوا بذكرياتي عن أيام الشباب والنضال ، يوم بيان الرابطة (١)
مستورنا الأدبي .

وتبقى ، لكل صديق ، مودته ، معزته ، مائرتة الصغيرة التي يحسن
الحديث عنها . تبقى ذكراه الخاصة ، المجددة في زاوية من الصدر ، شأن
خصلة شعر ، من فتاة إلى فتى ، ينساها زما طويلا ، وفي الشيفوخة تسقط

(١) بيان رابطة اكيب الصهيونيين إلى فلسطين عام ١٩٥١ ، ثم تحولت إلى رابطة

اكيب العرب عام ١٩٥٤

بين يديه من كتاب منسى ، فيشرق من مريحة وحسرة : يا للأيام ! أين صاحبة الشعر الجميل الآن ؟

في روايتي « الثلج يأتي من النافذة » لعب خليل ، العامل في مصلحة الهاتف في بيروت ، دور المظم والقائد بالنسبة لفياض ، الكاتب الفائز الرومانتيكي . خليل هذا عرفته صغرا ، عرفته يافعا ، عرفته كهلا ، وما انكرت من استقامته المبدئية ، ولا من صداقته الخالصة ، شيئا . كان ، كابناء طبقته ، مثالا للوعى والجراءة والتفصحية ، كان يقول لفياض : (١) « كل شيء يتوقف على الصمود . بعد البطالة والتشرد ، وحتى بعد السجن نفسه ، يبقى الصمود اساس الموقف . صمود . انتهم ؟ » ويقول ايضا : « تتعذب ؟ هذا واضح ، كثيرون يتعذبون . كثيرون يتركون اعمالهم ويتشردون . يحطون السجن ويخرجون ، وقد يدخلونه مرات ويخرجون . ثم يفرطون بقصيتهم فما للسبب ؟ فكر . انهم يفتقرون الى روح المثابرة . ينقصهم للصمود امام المصاعب للصغيرة . التجربة هي المحك ، فقبل للتجربة جميع الناس مناضلون ، وربما ابطال » .

وكنت اتابع صمود خليل ، اما جميع انواع المحن ، ومنها الجوع نفسه ، واقول في ذاتي : « لية سنديانة هذه . . . لية ربح قادرة على اقتلاعها ؟ » وفجأة تهب ريح للحرب الاقليمية اللبنانية ، وتقتلع سنديانة خليل في عصفها المجنون .

هذا صديق تعلمت منه ، طوال حياتي ، ان الطفرة لا تساوى شيئا ، وان روح المثابرة هي الاساس .

وهذا عامل ، حسبته ، طوال حياتي ، على استقامته المبدئية .

وهذا مجرب : لم يأت بجديد حين قال « التجربة هي المحك » هذه عرفتها من والدي ، لكن خليل اضاف عليها : « قبل التجربة جميع الناس مناضلون ، وربما ابطال » وهذه كانت جديدة ورائعة احفظها قولا مأثورا . يبقى انني ، في الحياة التي عشتها بعمق ، في التشرد الذي ذقته مرا ، في رصد الناس الذي هو سبيل الكاتب الى معرفة الطبائع ، كثيرا ما داعبتني هذه الامنية : لو كان لفياض بعض ما لخليل . . لو كان للكاتب بعض ما للعامل ، لو تجمع بين للشاعرية والواقعية ، بين المعرفة والوعى ، بين الموهبة والتجربة ، بين نفاذ صبر الاديب وروح المثابرة عند المناضل .

(١) « لية » اية « الثلج يأتي من النافذة » .

والكشف ، بعد عشرين عاما ، أن هذه الخصال كلها اجتمعت في واحد . هذا امر لا يقع الا نادرا ، لكنه ، لحسن الحظ ، وقع لصديقي حسين مروة ، فكان هو هذا الولد ، هو هذا الشخص الذي اجتمعت في ذاته اشياء للكاتب واشياء الفاضل ، وهكذا نستطيع ، نحن الكتاب ، أن نفخر بعد اليوم ، أن لنا ، من عالم الادب ، سقيرا في دنيا النضال ، بتمام ما تعنيه هذه الكلمة .

وأنا في بعض ذكرياتي ، سأحدث عن حسين مروة الكاتب .

حسبي ، في ما بقي في الذاكرة من طيوف ، أن اقتبس على بقايا ظلال ، أن أظهر خطوطا من الماضي ، أن أجمع رؤى غارية ، أرسم منها ملامح لوجه الفكر والقديس ، في تلازم للصفاء والطيبة ، العمق والهدوء ، المعرفة والتضحية ، فكاننا امام صاحب رسالة من الحوريين .

كنت اعمل في جريدة « الانشاء » بدمشق . كانت الصحيفة ، آنذاك ، بأربع صفحات ومحرر واحد هو أنا . كان ذلك عام ١٩٥٠ . وكان علي ، اضافة إلى كتابة وتصحيح الصفحات الاربع ، أن ألتقط نشرات الاخبار الاملائية من الراديو ، وأجهزة الاخبار المحلية ، واكتب زاوية او اكثر ، واستعمل شفرة « فاسيت » او الدبوس في قص المواضيع من الصحف الاخرى ، اللبنانية خاصة ، ونشرها في صحيفتنا ، دون اشارة الى المصدر .

وقعت ، تلك الايام ، في جريدة « الحياة » على كثر . كانت تنشر في الزاوية اليمنى من صفحتها الثامنة ، وتحت عنوان « مع القافلة » ، زاوية مضيئة ، في قلب موادها المظلمة . كنت اقرأ هذه الزاوية بلهفة ، بشغف ، باحترام ، ولتوقف عند اسم حسين مروة متسائلا : مع اية قافلة يسير ؟ وكيف يفعل ذلك في جريدة « قافلتها » لا تسلك السبل المستقيمة ، ولا طريق الذين يعز عليهم الوطن والشعب ؟ ثم لاحظت ، شيئا فشيئا ، أن هذه الزاوية ولحة في صحراء ، ولها صوت مفرد نقي ، في جوقة من الاصوات القبيحة للنشاز ، ولها اشبه بالمادة الصحفية « المهرية » في صندوق مضاعة مشوشة .

ولاني كنت عاجزا أن أتى بمثلها ، ولا يسمح لي صاحب الجريدة أن اكتب ما هو في صدتها ، بمقد تفنق ذهني عن خيلة « رحعت اقتبس جمرة تلك الزاوية انارة لعظمة صحيفتي . وتحت عنوان « قالت الصحف » ، شرعت انقل « مع القافلة » بتمامها وكما لها ، وأعني بها عناية ملحوظة ، فأجعل بعض جملها بحرف ابيض واخرجها اخرجنا افيقا . لكن ذلك لم يدوم طويلا ، فقد اكتشف « معلني » أن خطي لا ينسجم مع خطه ، فصرمني دون أن يعطيني شهادة « حسن السلوك » التي طلبتها .

لقد علمتني تجاربي المديدة أن البطالة ، وللتسكع ، والجوع ، واليتسرد وكذلك الحب والبغض واللون العاطفة ، في الواقع ، غيرما في الكتب . قد تبليغ في القصص درجة من الحق ، والتأثير ، والاحاطة ، أكبر مما هي ، ونمقتن مما هي في الطبيعة ، لكن الواقع يحفر نقوشه على جسد الانسان باداة محممة ، تكوي ، وتترك آثارا وندوبا لا تزل . انه ، كما قاتل غوركي ، يعلم بربسوخ ، وقد رسمت في ذهني كل تلك الايام للصعبة التي عشتها بعد صرقي من العمل ، الى ان قضي لي ، بعد شهور والعمل في جريدة أخرى ، وعند « معلم » آخر .

كان هذا اميا تقريبا ، وصار صاحب جريدة بطريقة عجبية ، ومن ابرز صفاته انه « قفز » من صفوف عمال الطباعة الى صف اصحاب الصحف فهو لا يتذكر لهفته ، لذلك ياتي الجريدة - وكانت ظهيرة - مع الفجر ، ويعمل بجمع الحروف وتنضيدا ، وفي الساعة الثامنة ، يكتس الادارة ، بعد أن يرش ارضيتها الترايبية بالماء ، ويلتقط نشرات الاخبار ، وينصرف ، بعد ذلك ، الى كتابة الامتتاحة مغلقة عليه باب غرفته الصغيرة باحكام .

دوري ، في هذه الجريدة ، كان كسابقه . تحرير وتصحيح الصفحات الاربعة ، اضافة الى « لقاء نظرة » على افتتاحية « المعلم » . اقول ان نظرتي تلك كانت مبللة بالدمع ؟ وماذا يعني هذا الكلام بالنسبة اليكم ؟ انتم لم تعرفوا ، ولن تتوصلوا ، الى معرفة نوعية تلك الافتتاحيات . يكفي ان اذكر ان مكتبة معلمي كانت تتألف من كتابين اثنين : « اوراق الورد » للمرحوم مصطفى صادق الرافعي ، وكتاب مترجم لغوستاف لوبون . وكانت محفوظاته تقتصر على بيت مفرد لشوقي ، هو « وانما الامم الاخلاق ما بقيت » وكانت افتتاحياته ، مهما تناولت من مواضيع ، لا بد أن تدخلها عبارات من نثر « اوراق الورد » ومواعظ من ماثورات غوستاف لوبون . وحتى للخبر المطي ، اذا اراد التطبيق عليه ، استعمل كلامه . قال غوستاف لوبون « حتى كان يوم ، وقع فيه على خبر عن وفاة رجل بالسكتة القلبية في المجهي العام ، فاورده ، وعلق عليه ببينته المسثور « وانما الامم الاخلاق » والاضاف : « قال غوستاف لوبون » فنفذ صبري ولفجرت ، وحملت سترتي وخرجت من الجريدة ولنا آمن اجداد لوبون الكبير .

اما الافتتاحيات فكانت أختار كيف اصلحها . كانت عبارات مصطفى صادق الرافعي البلاغية شيئا اساسيا ، لا يتصامح المعلم بحذفها . ويكون الموضوع اقتصاديا ، فاذا السيد الرافعي ، او المحترم لوبون ، يتسللان ويطلان

برأسيهما ، وإذا الموضوع لا رأس له ولا ذنب ، وعلى ان اجمله مستقيما ، ومقروءا من الناس ، فماذا افعل ؟ اننى احب الكتب ، اكرمها ، اأطفئها كالولادى ، وبصعوبة استطيع التخطى عن كتاب ، فكيف باتلانه ؟ لقد افترفت هذه « الجريمة » ولينفر لى الله ، فغافلت معلمى ودخلت مكتبته وبحثت عن « أوراق الورد » ، وكتاب غوستاف لوبون ، وحملتها الى المدفء خفية واسترحت ، بعد ذلك ، من البلاغة والموعظة ، كليهما .

هذه الاشياء من حياتى للصحفية ، قصصتها على صديقى حسين مروة بعد ان تعارفنا ، فادرك ، بتجربته للصحفية ، ما اعانى ، ولشدة دهشتى ، ان زاويته « مع القافلة » ، بعد ايام من ذلك ، كانت تحمل هذا للعنوان « اريب فى المحرقة » ، وكان يتحدث عنى بذلك الروح الانسانى ، بتلك المشاركة اللوجدانية فى آلام الاخرين ، ويحلل بنظرة موضوعية ، علمية ، وضع للكتاب ، فى مجتمع الكلمة فيه سلعة ، ثم يهيب بى ان اصمد ، واتابع الطريق . وقد نزل كلامه بردا وسلاما على قلبى ، شعرت يومئذ ، اننى لست وحيدا فى مواجهة للشدائد ، وان لى ، فى سورية ولبنان والعراق ومصر ، وسائر البلاد العربية ، اخوة فى الشعور وزملاء فى الحرف ، وان مسيرة القافلة التى ييسر بها حسين مروة تمضى الى امام ، وانها تكبر وتتضخم حتى تملأ الدنيا ، وان نشيدها يتعالى تصيدا مهيبا حاملا كل صبولات انساننا وكل أسواقه الى الغد الافضل .

وحين تأسست رابطة الكتاب السوريين ، عام ١٩٥١ ، وأصدرت بيانها الادبى المعروف ، الذى تلتزم فيه بالنضال لاجل الوطن والشعب والتقدم والسلام العادل ، تبناه حسين مروة . فرح به كفرحته بهولود . شجعه ، نشره ، أيدته فى زاويته ، وجد فيه تحقيقا لما ينادى به . ادرك ان الادباء الشباب من اصحاب البيان سيكون لهم شأن فى الحركة الادبية العربية ، وان الاشياء التى تلاقوا حولها ، وتمهدوا باحترامها ، وجعلوها اهدافا لهم ، مع الاصالة والجودة والتنوع واللغنى فى أدوات التعبير ولشكاله ، هى اشياء تلبى الطموحات الى تلك الانعطافة التاريخية التى تنفخض عنها الحركة الادبية العربية ، متساوقة مع ما تتمخض عنه الدنيا من جديد بعد الحرب العالمية الثانية ، وبعد اندحار الفاشية الهتلرية ، وبروز دور الاتحاد السوفياتى ، بلد الاشتراكية الاول ، ونهوض قوى التحرر والتقدم فى كل مكان .

ان مدافع الحرب العالمية الثانية لم تحمل الينا ، فى هذا الشرق ، انباء انتصارات الجيش الاحمر على الجيوش الالمانية الغازية فقط ، بل

حملت أيضا اصدااء الفكر الجديد ، والادب الجديد ، والواقعية الجديدة ، تلك التي كانت ظروف كفاحنا التاريخية تتطلبها ، والارهاصات الادبية تبشر بها ، وفي مصر ، كما في لبنان وسورية والعراق ، اكثر من دعوة لنزول الاديب الى السوق ، ليكون من لحم ودم ، ليفهم ريشته بعرق الناس ، ليستد منهم نسغه الادبي ، ويستلهم مشاعرهم ومشاكلهم وتطلعاتهم ، ويصوغها شعرا وقصة ورواية . واذا كان عمر غاخوري ، في كتابه « اديب في السوق » ، قد اطلق صيحة قوية ، مفردة ، لها ما يماثلها من صيحات متفرقة ، هنا وهناك ، في الوطن العربي ، ضد البرج العاجي ، ولفن للفن ، وكل مقولات ونتاجات الرومانسية النائحة ، فان بيان رابطة للكتاب السوريين قد انتقل بالدعوة الى الواقعية من صيغة الفرد الى صيغة الجمع ، وحشد لها عشرات الادباء في سورية ، وسرعان ما تجاوب مع هذه الدعوة اكثر الادباء في لبنان والعراق ومصر ، وغدت مجلة « الثقافة الوطنية » اللبنانية ملتقى اقلامهم ، وكان حسين مروة والصديق محمد دكروب وغيرهما وراء هذه المجلة التي حملت لواء الدعوة الى الواقعية الجديدة ، تاليا وترجمة .

تلك الايام ، الخمسينات من هذا القرن ، شهدت صعودا في حركة التحرر الوطني ، وفي التقدم الاجتماعي ، واكبهما صعود في الادب واللن والثقافة بعمامة ، وكانت ثورة تموز - يوليو - المجيدة في مصر ، بقيادة جمال عبد الناصر ، للشرارة التي اشعلت سهلا . كانت ، وخاصة بعد العام ١٩٥٤ ، بداية ذلك المد الثوري الذي شمل الوطن العربي . ان جيلنا لا ينسى ايام الخمسينات المجيدة ، فقد انفشرت روح من الحماسة غمرت وجودات الناس وفجرت وجداناتهم تضحية وبسالة وصياغة ادبية وفنية لكل ذلك الموج المتدافع من المشاعر الوطنية والقومية والانسانية .

ولقد كنا نلتقي ، نحن ابناء الرابطة في سورية ، على ربيع في عمرنا وعطائنا معا . كنا ننام على مشاريع عمل ، ونستيقظ على مشاريع عمل ، ونستابق ، ونتنافس ، في ترجمة هذه المشاريع الى وقائع ، فاذا التقينا زملائنا في لبنان - وكان هذا يحدث كثيرا - كانت تتصافر عزائفنا مع عزائهم ، ويتحول للتعاون بيننا الى صبح تنفيذية لتلك المشاريع الادبية ، وهكذا ولد مشروع « كتاب الرابطة » ، ومشروع كتب غير قليلة ، كانت توضع وترجم في سورية ، وتحمل الى دور النشر اللبنانية ، وتعدّد حلقات النقد حولها ، ويجري النقاش الاخوي بغير محاباة ، ولكن بغير تجريع ، فالدائح لم تكن عملة دارجة بيننا ، وكذلك الخمات . كنا قلبا ولحدا ، صوتا ولحدا ، صفا ولحدا ، على تنوع في النغمات وفي ادوات التعبير ، واشكالها واساليبها .

... وكان حسين مروة ، بطيبته اللامتناهية ، بهوده ، وقاره ، صفته ،
 جديته ، محبته للآخرين ، على رأس ذلك الصف ، وفي قلبه ، وكان مثلاً
 في التقاطع بين القول والفعل ، ورمزاً في التواضع ، دون أن نحري ،
 يومذاك ، أن هذا التواضع سيعظم بحظرة لبداعات هذا الصديق التالية ،
 من غير أن تلحقه لومة من تشوف أو غرور ، لأنه تواضع أصيل ، نابج من
 ذات مناسل يذكر بانناضلين القدامي ، الذين كان نكران الذات أحد أكرم
 صفاتهم ، تماماً كما كان نكران النفس للشهادة في سبيل المبدأ أحد أكرم
 تلك الصفات أيضاً .

عندما انتقل نازم حكمت من سجن تشافكري إلى سجن بروسية ،
 أخذ معه طنجرته الصغيرة ، تاركاً المسجئ الآخرين دون وعاء يطهون
 فيه طعامهم ، فعل ذلك سهواً ، في غمرة الاستعداد للانتقال من سجن
 لآخر ، هو المريض بالحرق الانسر ، الذي كان ينشد المبالغة بالمياه المعدنية
 في بروسية .

بعد فترة ينتبه إلى ما فعل ، فيكتب رسالة إلى كمال طاهر ، بتاريخ
 الخميس ١٦ كانون الثاني ١٩٤١ ، يقول فيها : « لا أدري ما إذا كنت
 قد أحسنت بإحضار الطنجرة معي ، برغم قربى من استنبول . انتم ،
 هناك ، بلا طنجر ، ونا هنا بغنى عنها . كمالى (رفيقه في الزانزانية)
 يملك واحدة ، لكنها ليست إلا قدراً صغيرة . لا أدري لماذا فطبت هذا
 لأنه بكل تأكيد ، حس الملكية الذى دفعنى إلى هذه الفعلة ، ولست أنت من
 زين لى هذه الرذيلة ، لا اثر لحب الملكية عندك ، ولا اعتقد أن له اثراً عندى .
 فمن هو ، فى رأيك ، الذى الصق بى هذه الجرثومة ؟ » للحنب حين يرى
 بعضه بعضاً ، يسود « . ويبدو لنى تأثرت بغيرى . وهكذا بقيت أنت
 دون طنجرة ، بينما كان بإمكانى ، أنا ، أن استنخم طنجرة كمالى الصغيرة
 عنى » .

ناظم ، فى نكران ذاته ، يحاسب نفسه على اقتناء طنجرة صغيرة ،
 يرد هذه الرذيلة إلى حس الملكية . ولا أدري لماذا يخيّل لى أن حسين
 مروة وحده قادر على مثل هذا الحساب مع نفسه ، فما سمعته يوماً
 يتحدث عن ملكية خاصة ، ولا سمعته يوماً يشكو مما يشكو منه الآخرون ،
 ولا رأيته أحتم بمأكل أو ملابس خاصين ، فكأنه ، من هذه الجهة ، أحد
 الزماد ، هو البعيد عن الزهد ، المحب للحياة .

لقول ، قولة إلياس أبى شيكة : « أعد لنا يا زمان ، ما كان فى
 لبنان » . هذا التمنى الأسيف يندى له القلب من شوق وتحنان . نحن .

لا أنتم ، من يستشعر حول النكبة التي حلت بلبنان ، هذه الرقة التي كنا نتغفلس منها ، حين كانت تصيق بنا بلداننا ، وحين كنا نريد أن نطأ على الدنيا ، وأن نتخاطى مع للفسة العذبة ، والخضرة اليانعة ، والينابيع الباردة ، والالهام السعيد ، ونرتاد الجبل وأقدامنا مغموسة في البحر .

في لبنان ، أيام زمان ، كان لقاءنا مع الاحبة ، مع الاصدقاء ، مع الزملاء ، وكان الانتقال من دمشق الى بيروت سهلا ، نتخطى الحدود بينهما كما نتخطى تخما بين حقل وحقل ، فاذا لم نسهر في بيروت ، كما تقول بيروت ، سهرنا في الشام ، وكانت سهراتنا نحوات فكر واجب ومن ، ولدت فيها ، عام ١٩٥٤ ، فكرة عقد اول مؤتمر ادبي في تاريخنا الحديث ، هو المؤتمر الذي عقم في ايلول من ذلك العام ، وتحولت فيه « رابطة الكتاب السوريين » الى « رابطة لكتاب العرب » .

ايام التحضير لهذا المؤتمر كانت من الايام المشهودة في حياتنا . كنا لا نملك سوى الايمان بالادب وسوى الاخلاص له اخلاصا قدسيا ، والا الحماسة التي تفيد في التعبير عن وجداناتنا نظما أو نثرا ، لكنها لا تعود ملبنا بأيما مائدة مادية تسمنا في تغطية نفقات مؤتمر دعونا اليه الانباء من جميع الاقطار العربية ، واخذنا على عاتقنا امر اقامتهم ونفقات مصاهم وشرابهم .

ماذا نفعل والموعد يقترب ؟ فتحنا باب التبرع فيما بيننا ، المليونيين - كما يقال في اللغة المالية - دفعوا خمسا وعشرين ليرة ، والآخرين بين عشر وخميس ، فلم يتحصل لنا الا حوالي مئتين من الليرات ، بينما لجرة القاعة ، لمؤتمر كهذا ، اعلى من هذا بكثير . ونحن في حيرة ، لكن الحاجة ام الاختراع ، وهكذا تفق ذهن احدا عن للقيام بحملة لجمع التبرعات من الاصدقاء والانصار ومحبي الادب . . . انقسمنا الى عدة لجان ، وشرعنا نطوف في دمشق ، وكتبنا في ذلك الى زملائنا في المحافظات ، وللى انصار الرابطة في لبنان ، لكن المساعي لم تسفر عن شيء كبير ، فالادب ، آنذاك ، لم يكن يطعم خبزاً ، وللكتابة لا قتل درهما ، وصاحب الجريدة أو المجلة ، اذا نشر لنا قصة أو قصيدة يشمخ علينا ، ويمن حتى لا نعرفه الى وفاة معروفه سببلا .

اضطربنا ، بعدئذ ، الى أخذ أنفسنا بصرامة . عقدنا اجتماعا في دمشق ، ولم يكن لنا مقر ، بل كنا نوزع اجتماعاتنا على بيوتنا ، بالدور ، وقررنا ان ننهض بمسؤولياتنا . وكان بمهنا يصير على مسحة للكلمة

« مسؤولياتنا » ، ويحرص على ذلك الوضع « للخطر » الذي يتسببه الشباب المتأدب منا وفي ذهنه أنه بائس ، سيجترح المجزأت . أجرينا جرأة دقيقة لاوضاعنا العائلية : على المتزوجين ان يبعثوا بزوجاتهم الى اهلن ، في زيارة تستغرق مدة المؤتمر وهي ثلاثة أيام ، على العازبين ان يسجلوا كم من اعضاء المؤتمر ، يستطيعون ان يستضيفوا . من كان لا يملك غرفة خاصة ، وليس في بيته متسع ، عليه ان يؤمن غرفة في فندق ، لبعض « الوجوه » من المؤتمرين الذين لا نمون عليهم فنزلهم في بيوتنا .

انا كنت اسكن في حي الزبلطاني في دمشق . كان حيا شعبيا يتساعد ساكنوه على السراء والضراء ، ويستعير ادهم من الآخر ، لا الفراش وحده اذا جاء ضيف ، بل الرغيف والطنجرة . . . وكذلك فرشاة الاسنان ، فقد جاعتني ، ذات صباح ، طفلة طوة تقرر باب بيتنا العربي ، وتطلب استشارة فرشاة الاسنان لولدها . . . في يوم عيده .

كان بيتي يتألف من مربع ، هو غرفة النوم والصالون ، وغرفة صغيرة موقتها عليه ندعوا « غرائكا » ، وله ارض ديار واسعة ، وفيه بئر ماء ، وحديقة ، ومشمشة عجوز ، وجارة نصف هي ام عمر ، اجمل ما فيها صوتها الموسيق ، ذو الغنة الشامية ، اذا سمعته حسبت صاحبتها في العشرين . هذه ، ام عمر ، كانت اريحية ، تمنا دائما بالفرش والاطية والطراريع ، حين يهبط علينا ضيوف كثر ، من بلدينا الاول لللائقية او لبنان . . . او مصر .

هذا البيت الذي حدم الآن ، وقام مكانه بناء كالقصر ، كان يجب ان يدخل التاريخ ، لان كثيرا من ادباء البلاد العربية وعائلاتهم مروا به ، من عبد العظيم انيس ويوسف ادريس في مصر ، الى عبد الوهاب الليباني في العراق ، الى تكروب وحسين مروة في لبنان .

بالنسبة لي ، اذن ، لم تكن ثمة مشكلة . كان بيتي فندقا شعبيا بطبيعته . كان ممتازا على استقبال « حملة الاقلام » هؤلاء ، وكانوا يلقونهم حتى ما ينكرون شيئا من بساطته او فقره ، بل على العكس ، يجدونهما نوعا من الفولكلور ، وكنت بالكاد اجد مكانا للنوم انا وزوجي ، مارض الدار كانت تمتلىء بالفرش ، وعليها ينام ادباء يحبون التمتع بضوء القمر او نجوم السماء ، والاهم من ذلك ، يحبون ان يجتوا مسندا لرقوسهم في الاوقات التي تكون جيوبهم خالية ، وكانت هذه الاوقات هي للقاعدة ، وما عداها استثناء .

اذن ، حظي ، كان الاعتلاء الكامل « لفنذقي الشعبي » خلال المؤتمر ، وكان الزملاء من أعضاء الوفد اللبناني هم للفزلاء ، وبين هؤلاء الصديق حسين مروة ، الذي يتولى ، بما له من احترام ، ضبط الامور دائما ، فيطال من « الفرانكا » حيث مبيتته ، وينبه النائمين في العراء ، الى ان الليل قد انقصف ، أو الفجر اوشك ان يطلع ، وان عليهم ان يكفوا عن حيابة المشارييع ، أو نظم الشعر بصوت مرتفع ، أو ينفاهم عن استعمال الغباقيب التي تملط على البلاط ، وهم يلاحقون افكارهم الفنية جنة وذهابا . وكان اول من يخالف لائحة التعليمات هذه الزميل سهيل يموت . خاصة حين يدخل في مشاريع خلبية مع احمد غربية ، أو حين يكون بين الضيوف للرجال اللبناني اسعد سعيد ! اما حمى الاكبر ، بصفتي مدير « الفنذق » ، فقد كان ضبط اناقة صديقي محمد ذكروب ، وتردد عبارتي الماثورة : « اناقتك يا محمدى ، يا صديقي ! » .

مؤتمرا ، ذلك ، ضم ادباء من جميع البلاد العربية ، من مصر جاء الدكتور يوسف ادريس ، وفي مهرجان أدبي ، عقب المؤتمر ، لقي قصته الشهيرة « الطابور » لقي كتبها في دمشق . ومن خارج مصر جاء للكاتب المصري اسعد حليم ، كان مشردا ففرشنا له في المهر لضيق المكان ، وفي اليوم التالي قدم لى نسخة من كتابه الجديد وعليه هذا الإهداء « الى الذى أنزل عنى متاعبي ببساطة مذهلة » ، كان يعمل طراشا للبيوت في قرى لبنان ، واعتبر استقراره في ممرى نهاية للمتاعب وختاما سعيدا للتشرد ، ومن العراق جاء غائب طعمة فرمان وآخرون ، ومن لبنان جاء وفد كبير جدا يتقدمه شبح الادباء مارون عبود ، ولقى تحية الوفد اللبناني للمؤتمر الشيخ عبد الله العلايلي ، وانهاالت البرقيات والتحايا ، وكان المؤتمر ناجحا جدا ، نبه الحكومات العربية الى ضرورة التحرك للاستيلاء على القطاع الادبي ، فكان مؤتمر بيت مري في العام نفسه ، ابدانا ببدء مؤتمرات الادباء للرسمية المستمرة حتى يومنا هذا ، وإعلانا صريحا بانتهاء المؤتمرات « للشعبية » لقي من نوع مؤتمرا « الشعبي » .

الهم ان عقدة الموقف ، خلال المؤتمر ، كانت تكريم الادباء ، باتامه مائة غداء أو عشاء على شرفهم . لقد نجحنا في تأمين البيت ، وتحديد الطعام حيث ينزل الضيوف ، من حواضر البيوت ، لكن حلة التكريم هذه قطعت حبلنا . ذهبنا الى المسامى الصيفية واحدا واحدا ، نسأل عن الاسعار ، ونسأوم على أبسط الاطباق ، ونشرح وضعنا المالى للى الى ان عثرنا على « مقهى سلوى » في القضاة - وكان صاحبه من مثقوى الأدب - ففرق بنا ، واقترح علينا أن يكون العشاء لهما مشويا مع اللحم بطبخينة ، وشيئا من المخل والبصل ، وهكذا كان ، وأملنا في

المؤتمر ان هناك حفلة تكريم ، وفي الموعد المحدد اصطحبنا الوفود ، وتفرقنا على البواقد بين شجيرات الورود والزهور التي تملأ الباحة ، وكان المساء عذبا ، من أمسيات الخريف الطوة في دمشق . وصوت فيروز « يشنف » الأذان كما يقولون ، ونظر المجوعون الى فقر موادهم وأبتسموا . . . ومد شبخنا المرجوم مارون عبود يده الى قطعة من الخبز ، وغمس من الجمس لقمة وقال : « هذه أحلى لقمة في مثل هذه المناسبات ، لأنها من عرق الإباء حقا وصدا . » أما نحن ، الداعون من أعضاء الرابطة ، فتد امتنعنا عن الطعام اقتصادا ، ونظما منا بانبثاق في خدمة الضيوف ، دون أن نجلس كغيرنا الى الطاولات .

اننى أسبق هذه الفتى من التكريات ، لأقول أن حسين مروة ، في كل تلك الأيام ، كان معنا ، كان صديقنا وزميلنا ، وكان يدفع مثل اندفاعنا ، ويتحمس حماسنا نفسها ، ويشيل معنا ، هم الادب على كتمية . بل انه ، منذ ذلك الحين ، كان يعد بالكثير ، ويميل الى الدراسة الفكرية والنقدية ، ويقدم نتاجه في « الثقافة الوطنية » فنقبل عليه ونحن نوجب لهذا الفهم الجديد لتراثنا الفكرى .

عام ١٩٥٩ نتفرق . . ظروف قاهرة تهر علينا فتشردنا ، غمر سنوات اغيب عن سورية ، وكلما بحثت رسالة ، أو لقيت صديقا ، أسأل عن « أبى نزار » ، وأخبره ، فيقال لى انه بخير ، وأنه يعمل . . . ثم أعلم أنه يدرس في الاتحاد السوفياتى ، وأنه يحضر للدكتوراه ، وفي مادته المفضلة : الفكر العربى .

لقد عرفت حسين مروة كاتبنا تقيميا ، ملتزما ، مناضلا ، وعرفته رجلا شريفا ، مستقيما ، خفوا ، دؤوبا ، صهونا ، متواضعا ، ذا مبادئ . كان يكره الكسل ، يكره الا مبالاة ، الا مسؤولية ، والنفاق الاجتماعى ، والكذب ، ويحمل راية الحقيقة ، وليس بهقدور أية قوة أن تمنعه من التعبير عن أفكاره . وكان صديقا مبدحا ، أنيس الحضر ، خطو المعشر ، يسرع الى مساعدة من يحتاجه ، وكلمته وعد . . . ووعوده موفاة ، وهو بصورة عن انسان الغد ، الانسان الذى نحلم به ، ونياش أن نكونه ، ونجبر أنفسنا على ذلك ، ونملك الشجاعة على الانفصال ضد جوانبنا السيئة ، وبغير رحمة . كى نستحق أن نكون مثل هذا الانسان المثال . . .

تتوهم ذلك . كان نفاذ الصبر أحد مساوئى وما يزال ، واذا أنيس ففى بالآخرين ، بالشجعان ، المناضلين ، المثابرين ، المجتهدين ، القادرين على التوهم . وعلى الانتمهلي . . . فم على العطباء اصحاب يشمون الاحباط .

ولقد تكون نسيرة حسين مروة ، في جده ، في دراسته ، في صبره ، في
مثابرتة طوال تسع سنوات ، حتى انتهى كتابه العظيم « النزعات المادية
في الفلسفة العربية الاسلامية » لحدى المعجزات في نظري ، فانا اكبرها ،
وانا احسدها ، لانني أبدا غير قادر على الحلم بسيرة مثلها .

لقد كنت ، وأنا أقرأ « النزعات المادية » أقنوم على المكتب وأدور
في الغرفة ، كان يستخفني الاعجاب . كنت اكتشف في المؤلف انسانا جديدا
له كل الصفات التي ذكرتها ، وفوقها الصفة الاهم ، الاكبر : صلة العالم
الفكر ، الذي يملك ، لأول مرة في ادبياتنا الفكرية العربية ، منهجا واضحا ،
يدرس على اساسه المعرفة والثقافة والتاريخ والنطق ، يدرس تراثنا
الفكري ويبرز نزعاته المادية ، ويظهر ، بالدليل ، ان الشوق الى
معانقنة الحقيقة الموضوعية ، قد كان شوقا متوصلا في حضارتنا
العربية .

لو لم يكتب حسين مروة سوى هذا الكتاب لكفى . ان انجازا فكريا
بهذه الضخامة ، بهذا المستوى ، بهذا الشمول ، وعلى اساس المنهج المادي
الديالكتيكي ، قد عمر مكتبتنا العربية . وبدلا من ألف كتاب ، ضار في
وسمنا الان ان نعتد ، وان نق ، ان كتابا واحدا يغني . فالمؤلف الذي
اتفق عقدا من عمره كي يجمع ، ويحقق ، ويقارن ، ويحل ، ويعرض عرضا
علميا تراثنا الفكري والفلسفي العربي ، بوعي وأمانة ، وعلى اساس
منهج شديد وواضح ، قد اختصر ، لكل طالب ثقافة ، عقدا من التعب .
لقد اعطانا النور والشعور ، والفتاح لرؤية متكاملة عن حضارتنا .
لا في ماضيها وحاضرها فحسب ، بل في مستقبلها ايضا .

لقد عرفت حسين مروة دارسا ، وفي هذا الكتاب اكتشفت انه
باحث فذ . وبخلاف جميع الباحثين العرب ، فهو الوحيد الذي يملك
منهجه ، ويفلك ، وهنا التميز ، القدرة على تطبيق هذا المنهج تطبيقا
خالقا ، بلغة كريمة ، مشرقة ، رشيقة ، وأسلوب عربي ، فصيح ، يظاوع
لغة العلم دون ان تموزه الطلاوة الادبية .

• • • واذا يتصدى حسين مروة للنقد الادبي فانه لا يتقحم ميدانه ليقال
عنه انه ناشد . لا يمتنهن النقد كداة تعبيرية تترجم عن ذاته فيما يريد
ان يقنن ، متخذا من الذين ينقدونهم وسائل الى هذا القول . للنقد ،
لديه ، عملية ابداع ، كشف ، تقويم ، ترشيد وتوجيه . وهو لا يأتي
النقد قارفا للمكتب ، ولا مغرضا بها ، او مخفوتا لها بمزاج شخصي .

أو عتصمها سلماً ، أو متزعتها ، أو متخبطا بين المدارس النقدية ، وبين مناهج النقد ، دون قدرة على امتلاك أى منها ، وبغير أهلية لتطبيقه على الاثر المنقود .

انه صاحب مهمة • يدرك أن مهمته جليلة وينهض بها • يصرف أن الثقافة الواسعة العميقة الشاملة ، هي المؤهل الاساسى للنقاد ، فيقتلح بثقافة ازعم ، دون ميل الى المفالة ، انها لم تتوفر لناقد من العرب الحديثين غيره • قد يكون لبعضهم ، في الفروع والمجزيات ، أو في تفصيل هذا التيار الادبى أو ذلك ، تخصص اكبر ، لكن امتلاك المفهوم الكاامل ، ثم معرفة التراث شعرا ونثرا ، والتفلسف بالفكر العربى ومصادره ومدارسه ، والالام ، الى درجة جيدة ، بكل المدارس الادبية المعاصرة ، والقدرة على رصد الفكرة ، وتتبعها وردها الى منجمها ، ومناقشتها ، ثم هذه الذاكرة المعجية ، التى تسمعه فى الشواهد ، وهذه الموسوعة التى تمده بالمعرفة الضرورية حول أى موضوع دار للكلام ، والقدرة على الاحاطة واللبقاء فى اطار البحث مهما اضطر الى الاستطراد ، ان ذلك كله يجعل منه ناقدا جديرا بهذا الاسم ، وخليقا بأن يكون صاحب منهج علمى ، هو منهج الواقعية ، الذى يهتدى به قارئا وناقدا ومفكرا وباحثا • وهذا المنهج ، كما يقول : « هو الصحيح للنفاذ الى اساس الحركة الجوهرية لعملية الابداع الادبى والفنى والفكرى • وهو - كذلك - لا يزال المنهج المتميز بالقدرة على اكتشاف كل عناصر الفعل المتبادل بين الوعى الاجتماعى والواقع الاجتماعى • ان هذه المميزات للمنهج الواقعى هي فى اساس صيورته ولتقحامه معظم للتلاح الباقية رهن سيطرة المذاهب النقدية القاترية والميتافيزيقية » .

وعلى اساس هذا المنهج يتناول حسين مروة فى كتابه « دراسات نقدية » جملة من الكتب للنثرية والشعرية يحللها • ومع كل حماسة الطبع ، ورمة ورقة الملاحظات التى يوجهها ، فانه يجدو ، فيما يتعلق بالذاتية ، بالتحالية ، بالماورائية ، بالخط من قيمة الانسان ، وبالضياع فى مسألة الزمن ، وبث الرعب من الوجود ، والتشاؤم حول الاتى ، صارما بما فيه الكفاية ليقول لاي كاتب أو شاعر انك على خطأ • ثم ليكشف هذا الخطأ ، ويقتقى جذوره فى النفس ، ويظهر تآثير الثقافة البرجوازية فى تكوينه ، هذه الثقافة التى يرى بعضهم بعينها كل اشياء الوجود ، ولتى ما تزال ، رغم تحول بعض الملقين عنها ، هي الثقافة المسيطرة • اذ لا يزال الكثيرون يرون العالم ، والاشياء ، والعلاقات ، والظواهرات والصوراعات ، بعين العليقة المسيطرة ، « أى من زاوية تصوراتها ومقولاتها

ومناحيهما وبنياتها الفكرية ، ومن خلال أيديولوجية هذه الطبقة ذاتها ،
أن فئة المثقفين في مجتمعنا العربي هي الأكثر نظرا بعين غيرهما حتى الآن ،
وليس مرد ذلك إلى الانتماء للطبقة وحده ، بل لأن « الاتصال الثقافي
لكل ما في ثقافة هذه البورجوازية من تضليلات أيديولوجية ، هو المحدد
هنا ، هو المتحكم في تحديد زلوية الرؤية لدى الأدباء المبدعين والنقاد
والمفكرين والباحثين عندها » .

وإذا كان للشاعر ملء الحرية أن يبدع بالشكل الذي يريد ، وللمشعر
أن يرى بطريقته الخاصة ، إلا أن لنا ، نحن أيضا ، أن نسأل « إلى
أين » ؟ . حين نرى للشاعر ينكسر برؤاه عن مكتسباتنا الحضارية ،
ومنهما هذه الآفاق الفلسفية المضيق التي افتتحها العلم ، ليرتد بنا إلى
بدائيات الحضارة . لقد فك العلم في عصرنا العظيم « طمس » الزمن ،
وحل بذلك مشكلة الزمن من أساسها ، لماذا الزمن ليس سوى ظاهرة
من ظاهرات الحركة في وجودنا . فهو متحرك بخركة حياتنا ، متطور
بمتطورها ، متجدد بتجدد المادة الكونية التي يرتبط بها ، ولم يبق
دوراننا على نفسه وعليها يطحن أجسادنا ومطامحنا وجهد أفكارنا وأيدينا
كما كان يفهمه أسلافنا . . » .

وفي صدد الواقعية الاشتراكية ، يرى حسين عروة أن التسمية متعقبة
نقط على نتائج الأدباء المنتمين إلى بلدان اشتراكية ، ومن الأمانة العلمية
أن تسمى الواقعية التي تنهج نهج التفكير المادي الديالكتيكي في البلدان
غير الاشتراكية باسم « الواقعية الجديدة » . وهو يحدد هذه الواقعية بأنها
« تتركز إلى مفهوم شامل عن العالم الموضوعي يرينا الطبيعة والمجتمع
في حركة دائمة ذات محتوى تطوري ثوري تتصارع في داخله باستمرار قوى
متضادة على نحو خلاق ، لا ينفك يتمخض بولادة جديدة من صلب قوى
قديمة ، وهذه الولادة هي سمة التطور والتحول الدائم من الأدنى إلى الأعلى ،
ويلاحظ قيمة الموقف الإنساني حيال الحقيقة الموضوعية ، من حيث
الانفعال والتعاطف معها ، أي الانفصال والتعاطف مع نوع القسوى
المتصارعة وحل هي التي تولد وتنمو ولها المستقبل ، أم هي القسوى
الموجودة في حال احتضار وفناء » .

وهنا لا بد من ملاحظة ، هي أن حسين عروة ، بصعده الواقعية
الاشتراكية ، في نتائج الأدباء المنتمين إلى بلدان اشتراكية ، يحددها ،
بضيق من آفاقها ، ولا يراعي في النهاية ، السمة الأساسية لها ، وهي
المستقبلية . لقد تحدثت جميع الواقعيات التي جاءت قبلها ، عن البعدين
المعروفين للواقع ، وهما الماضي والحاضر ، فجاءت الواقعية الاشتراكية -
وهنا نخافها - تضيف البعد الثالث وهو المستقبل ، وكل واقعية تأخذ في

حسابها: المفهوم الشامل عن العالم الموضوعي ، وثرى الطبيعة والمجتمع في حالة حركة ثورية ، وفي حالة صراع يتمخض عنه الجديد ويفنى القديم ، ويضيف الى ذلك البعد الثالث وهو المستقبل ، تكون واقعية اشتراكية ، لانها تصدر عن رؤية علمية اشتراكية في فهم المهاد الاجتماعي وحركات الناس وعلاقاتهم . ولو قصرنا الواقعية الاشتراكية على ادب البلدان الاشتراكية حصرا ، دون النظر الى نوع هذا الادب ، والى توفر البعد الثالث فيه ، نكون قد ضيقنا ضفاف الواقعية الاشتراكية من جهة ، واخذنا المنشأ بدل النوع في الادب الصادر داخل البلدان الاشتراكية من جهة ثانية . ان ادب سلجنستين - وهو المعادى للاشتراكية - ليس واقعيًا اشتراكيًا برغم ان بنضه كتب داخل بلد اشتراكي ، ويمكن ان نورد امثلة أخرى على ادب يصدر في بلدان اشتراكية ، ولا يشتمل على مفهوم كامل للعالم الموضوعي ، ولا يقتضى البعد الثالث وهو المستقبل ، فكيف نحشر مثل هذا الادب في خانة واحدة مع ادب الواقعية الاشتراكية ، لمجرد ان كاتبه يقيم - في بلد اشتراكي ؟

يقول س . غوموف في دراسته « الواقعية الاشتراكية » (ترجمة عنان مدانات) « ان الواقعية الاشتراكية نشأت في الادب قبل انتصار ثورة أكتوبر » وتعتبر رواية « الأم » لكسيم غوركي المؤلف الأول للواقعية الاشتراكية ، ويمكن قوتها في نماذج أبطالها الايجابيين : نيلوفنا ، وبافل . ان الخواص الرئيسية للواقعية الاشتراكية تتمثل في : لبطلة المعمر بروح البضال الاجتماعي والسياسي ، الصامد في وجه المصاعب والآلام ، الناصر ذاته الى حد قبول التضحية في كل لحظة . لأجل الهدف ، لأجل النضية ، لأجل الوطن والشعب ، وبكلمة : لأجل الحق والخير ، ومثل هذا البطل يتجلى بالشجاعة ، والإباء ، وعظمة الروح الانسانية ، والمؤلف الذي يشحذ مثل هذا البطل الايجابي ، ويقيم بهاد عمله على رصد الماضي والحاضر ، وعلى استنباط المستقبل ، هو اديب واقعي اشتراكي ، لانه أحد جنود الاشتراكية كفكرة مضمرة في الآتى ، ان لم تكن متحققة في الراهن .

التي لا اميل الى تمسنيب الواقعية ، ولا أسازك الذي زعم انها يعبر ضفاف ، لكنني ، بالمقابل ، أجد في تحديدات حسين مروة الصرامة ، خاصة غيما يتطرق بالواقعية الاشتراكية ، قولية ضيقة ، نحسن صنعنا اذا جعلناها نظرتنا اليها أكثر رحابة (*)

(*) يجب الاشارة هنا الى أن حسين مروة تفتن خلال السبعينات ، رايه السابق في « الواقعية الاشتراكية » . وأخذ يقضى فترة النسيئة خلفا لتحديداته الصارمة ذلك . (التكملة)

ملاحظة أخرى : يراعى الصديق حسين مروة مشاعر الذين يناقشهم أحيانا إلى درجة اسباغ القاب التكبير عليهم دون مبرر ، كما فعل مع الدكتور لويس عوض . وتكساد الخشية من الجور أو الاتهام تمسك به عن رصد السبب الحقيقي للانحراف الكامن وراء تضليلاتهم الفكرية المتعمدة . إن النقد الأدبي ، يحمل مسؤولية خطيرة ، في الكشف ، في الترية في التوجيه ، في الترشيح ، وكذلك في فضح ريف المقولات والادعاءات المعادية للفكر والادب الحقيقيين ، وهنا لا رحمة مع أعداء الحقيقة الموضوعية سواء كانوا على وعي أو غير وعي في عدائهم ، وهذا ما كان يفعله نافذة كبير مثل بيلينسكي . إن لويس عوض ، مثلا ، في دعواه بأن « الخيال مر أمام الواقع » كان معاديا للواقع ، معاديا للواقعية ، معاديا للحقيقة الموضوعية ، حاقدا على الدور الذي لعبه الأدب في خدمة أهداف التحرر الوطني والتقدم الاجتماعي إبان عهد عبد الناصر في الخمسينيات ، ومغزى تبشيره ، أوائل الستينيات ، بالانصياع الرومانسي ومجموعه على الواقعية زاعما أنها تغيب ويائل نجمها ، ترافقا مع ظروف سياسية معينة ، هي ظروف الهجوم على القوى التقدمية العربية ، لذلك فإن حملته ، نقديا ، على الفكر الليبرالي ، تحت غطاء الحملة على الواقعية ، كانت معركة على جبهة الفكر ، تزامنت مع الحملة على اليسار على جبهة السياسة .

أقول ذلك لأن حسين مروة قائد فكري ، والمطلوب من قائد فكري وأدبي بهذا المستوى ، أن يكون طليعة في تشييق الحجب عن الجديد ، الأصيل ، الحقيقي ، الجمالي ، وطليعة في التصدي للقديم ، الخبيث ، الممادى ، الزائف ، وأن يفضحه ويعمره بغير رحمة ، ويسهم في عزمه تسريعا للانتصار ، ولست أغالى أبدا إذا قلت أن القيادة الفكرية الأدبية الفنية التي ينهض لها ، تتطلب حزما أكبر وزخما أكثر ، وانتاجا أغزر ، هو وحده قادر عليه ، لأنه وحده ، على الساحة العربية ، من يستطيع ، من منطلق منهج الواقعية الجديدة - كما برهن في كتبه حتى الآن - أن يكون خير ناقد عربي يناقش أصحاب النظريات السلفية ، المثالية ، الصوفية ، الوجودية ، العبتية ، وأن يدفع عن الفكر للعربي والتراث العربي ، وأن يدافع عن حركية وتطورية فكرنا ، ويوضح علاقة الاديب بحركة التحرر الوطني والاجتماعي ، ودوره فيها .

تخرجني كتابة أشياء غير الرواية . يا الله ! أنت تعرف كم أنظر باعجاب وتقدير كبيرين لمن يجيدون الكتابة في كل شيء . ولقد خفت ، طوال حياتي ، كتابة المسرحية ، وأخاف ، الآن ، أن أتصدى لبحث أو دراسة أو حتى مقال قصير ، من أجل ذلك نرددت غير قليل في الكلام

على صديق العمر حسين مروة • كنت بين شعورين من واجب وعجز • أن
للسلام على ما هو شمين ، ساطع ، رائع في الحياة ، يحتاج الى موهبة ،
تكيف ترسم بالكلمات صور أصحاب الواجب ؟ •

في منتصف الخمسينات ، نزل ضيفا على الرسام حلمي ادريس ،
شقيق القاص الكبير الدكتور يوسف ادريس • كان وقتها لاجئا في دمشق ،
ويعمل رساما في بعض صحفها • وقد خطر له أن يرسمنى ، وأصر على
فكرته ، فاذنعت لارادته ، واتخذت الوضع الذى طلبه منى • مضى يوم ،
اثنان ، ثلاثة ، والرسم لم يكتمل • ضاقت أنفاسى فقلت :

- يا شيخ حلمي •• هل تجد صعوبة الى هذا الحد في رسم
وجهى ؟

ابتسم على استحياء وقال :

- ليست الصعوبة في الوجه ، يا صديقى ، بل في الطبيعة التى فيه :
ربما حلمي ادريس يلتبس في مجيئى شيئا غير موجود • اما أنا
فاشهد - ويشهد الآخرون - أن الطبيعة هى كل وجه حسين مروة ، فكيف
أرسم بالكلمات ما يعجز الرسامون عن رسمه بالألوان ؟

يا ليتان ، يا جيلا ، ملهما ، أقول شكرا ، لانك أعطيتنا ملهما آخر ؟

ملهم ؟

ما أصغر الكلمة ؟

كلمات عنه ..

وعن الفصحى مجدي الإفرنجي

محمد دكروب

عام ١٩٥٥ . . .

رسالتان من الناشئين المكرمين محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس
في كل منهما فقرة بصدد كتابهما المشترك « في الثقافة المصرية » .

(الكتاب يضم مجموعة دراسات ومقالات نقدية ، صدر عن دار الفكر
للتجديد في بيروت / أيار ١٩٥٥ / وكتب مقدمته حسين مروة)
يقول محمود العالم في رسالته :

« شكرا على اهتمامك البالغ بكتابنا ، فلقد حجتني
عبد العظيم عن جهودك الصادقة في اعداده . . . والحق أن الكتاب
رائع جدا ، شكلا وعبارة وتنسيقا . . . كما حزنني هذه المقدمة
النافذة التي قدم بها الاستاذ حسين مروة لمقالاتنا . انها
لا تجدد في الحقيقة الخطوط الرئيسية للكتاب بحسب ، بل
تؤلّز بيننا وتقيم منها وحدة ، وتتيح لها لونا وقيمة
وفعالية جديدة . ما أسعدني لو تقبلت لي وجباته اعتزازا به
وتقديرًا له . . . »
(١٩٥٥/٦/٤) .

هذه الفقرة تقول أشياء عديدة .

عن حسين مروة ودوره الريادي .

وعن مرحلة النهوض في حركة الادباء والكتاب العرب التكميين .

كايت مجلة « الثقافة الوطنية » تد بدأت بالصدور (ثمانية / أسبوعية)
مفد كانون الأول ١٩٥٢ . وكنا معا ، حسين مروة وأنا نقول مهمة إصدارها .
« مقرها » كان غرفة صغيرة في شارع الأرز (الصيفي) أما شؤون التحرير
وشجونه فكانت مكانت محشورة ضمن محفظة جلدية سوداء أحملها وأدور بها طوال
النهار وجزءا من الليل من مكان إلى مكان ، بين المطبعة وأما أماكن تواجد
الكتاب ، وتلك للزاوية في غرفة واسعة في بناية جريدة « الحياة » حيث كان
ينهل حسين مروة . أما صالون استقبالي « الثقافة الوطنية » فكان هو
صالون بيت، حسين مروة (في محطة البربور) . هناك كان ملتقانا الدائم .

مع الكتاب ، والقراء ، والضيوف الاتين من البلاد العربية . ومن البلاد الأخرى .

ويبدو أن اليقظة الوطنية ، قد صدرت في وقتها الضروري .

فسرعان ما صارت ، ومنذ أعدادها الأولى ، المنبر الاساسي لاصحاب الاتجاه التقدمي الجديد ، في الادب والفكر والفكر ، في لبنان وسائر البلدان العربية .

في تلك الفترة أخذت تبرز أسماء أدبية وفكرية طبعت فترة الخمسينات خصوصاً بطابعها التقدمي الأدبي الجديد : محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ، ويوسف ادريس ، وكثيرون آخرون (في مصر) . يبرز شاكز السنياب ، عبد الوهاب اللبتياني ، عبد الملك نوري ، وبلند الحيدري ، ثم سعدى يوسف ، وغيرهم (في العراق) . - نحنا مثله ، سعيد حورانيه ، شوقي بغدادى ، مواهب وحبيب كيتالى ، وآخرون (في سوريا) . محمد الفيثوري ، جليلي عبد الرحمن ، محي الدين فارس ، وغيرهم (في السودان) . أبو سلمى ومعين بيسيبيو (من فلسطين) محمد ديب ، ثم كاتب ياسين (في الجزائر) . وشعالات أخرى متفرقة كان نتائجها التقدمي الجديد يأتينا من أنحاء أخرى من البلاد العربية ، وتلتقى هذه الأعلام ، أو أصداءهم . ومنجزاتها الفكرية والأدبية على صفحات « النهضة الوطنية » . مع العديد من الكتاب اللبنانيين الديمقراطيين والتقدميين ، سواء الذين أزرؤا « النهضة الوطنية » وحركتها (أمثال : العلامة للشيخ عبد الله الملايلى ، ومارون عبود ، ومصطفى فرج ، والحكتور جورج حنا ، ورضوان الشهاب) . أم تجمع الاءباء والكتاب في « أسرة الجبل اللهم » : الحكتور على سعد ، أحمد أبو سعد ، أحمد سيود ، محمد عيتاني ، فؤاد الخشن . ثم الكتاب التقدميون للعاملون في المجلة : حسين مروة ، وكاتب هزم السطور ، وأولئك الذين قضت ظروف تلك المرحلة أن يكتبوا بتواضع متجاعة مثل : « ابن غلدون » و « سهيل حازم » و « فارس عرب » وآخرين . . .

تلك الفترة كانت فترة ريادة وتأسيس

والرؤاد الجيكون ينشأهون ، عادة شتى أنواع المحافظين ، والرجعيين ، والذين يتقاتلون بشراسة للحفاظ على كل ما هو رجعي مهترى في تقديم الفكر والنقد والادب والاساليب ، والعلاقات الاجتماعية . . . وقد توافقت ظهور جديد للشعر الحديث ، كتيار صاعد في تلك الفترة ، مع ظهور جديد النقصية الواقعية ، وجديد النقد الأدبي التقدمي المستنصر .

بالمناهج الماركسي ، وكذلك بصحبة حركة التحرر الوطني العربية التي أخذ يتضح طابعها الاجتماعي المعادي للإمبريالية ، وللرأسمالية الكبيرة . والمعبّر عنه خصوصاً بحركة التطور التقدمي المتصاعد لثورة يوليو المصرية بقيادة عبد الناصر على مدى الخمسينات وبداية الستينات .

مع بدايات هذه الحركة المتصاعدة ، اذن ، ظهرت « الثقافة الوطنية » أسبوعية أولاً ، ثم تحولت الى مجلة فكرية شهرية ، تحمل للسلطة التقدمية لجديد الشعر والقصة والنقد والمركز على نطناق الوطن العربي كله ، وتخوض معركة هذا الجديد .

وكان حسين مروة ، أبرز كتاب هذه المجلة المكافئة ، يحمل هو أيضاً جديده في ميدان النقد الأدبي ، وبدايات جديدة في ميدان إعادة النقل والبحث في التراث الفكري للعربي القديم .

على أن ريادة حسين مروة في ميدان النقد الأدبي الجديد الذي مارسه الكتاب الماركسيون في تلك المرحلة ، لها طابعها المميز ، الخاص ، الذي يرتبط بحسنيين مروة الانسان ، والشيعي ، بقدر ما هو مزيجاً بنتاجه النقدي والفكري الجذيد نفسه .

هذا الطابع المميز ، إجد له كلمة : الفرع .

الفرع الطفولي ، والناضج معنا ، بولادة الجديد .

الجديد في الثقافة ، وفي الحياة ، وفي الناس .

الفرع باكتشاف كاتب ما ، جديد . والفرع بظهور كتاب ما يحمل حديداً للمكر أو الانداع ، والفرع بظهور ولو عمل مفرد : قصيدة ، أو قصة ، أو مقطوعة توميء الى احتمال ظهور كاتب موهوباً .

على أن فرع حسين مروة بالجديد لم يكن مجرد فرع خام ، عفوى ، بل هو ، أيضاً وخصوصاً ، فرع شيعي .

وجل هناك فرع شيعي ؟

بإيجاز ، وبدون تفلسف ، أقول : إن الفرع الشيعي هو الفرع الذي يتجاوز مرحلته العفوية المؤقتة .

الفرع الذي يشعر صاحبه بأنه في موضع المسئول عن تطور النبتة الجديدة ، بموضوع هذا الفرع .

ذات عام ، كتب عمر مخلصى مقطوعة جميلة جداً عن أستاذه الشيخ مصطفى الغلايينى . ومما جاء فيها قوله :

« لنى - وكثير من أمثالى فى هذا البلد - مدين للشيخ مصطفى الغلايينى ، بأفضل ما عندى من معرفة وليمان بلغنة الضاد ، ومدين له بما قد يكون خيراً من هذا كله : مدين له بالانطباع الأول ، بالدفعة الأولى » (١) .

••• كثيرون فى هذا البلد ، وفى العديد من البلاد العربية ، للمعراق خصوصاً ، مديون لحسين مروة بمثل هذه الدفعة الأولى ، وبما يتجاوز بكثير الدفعة الأولى . وكثيرون من هؤلاء يظنون هذا باعتزاز .

« نحن جيل يكامله حطنا الى اللقافة شيئاً من مجالسك » - بشول مهدى عامل ، متوجها الى حسين مروة ، ويروى طرفاً من قصته معه :

« طلبت منك ، بحياء وتريد ، أن تقرأ لى أول نص كتبت . كان شيئاً يشبه القصة أو الاعتراف ، نقلت فيه الى اللغة حدثاً ولد فى نفسى مزيجاً سانجاً من مشاعر الغضب والتمرد . ثارت للنفس بالكتابة ، أو هكذا ظننت . قلت لى : ثابر . ثابرت على الكتابة والتمرد . تلك كانت نصيحتك » • (راجع مقال مهدى عامل فى هذا الكتاب) •

وكان هذا قبل أن يصير مهدى عامل مهدى عامل •

كثيرون تخرجوا من ذلك الصالون الفكرى ، فى الطابق الرابع من تلك البناية فى (محلة بربور) ••• بعضهم صار من الكتاب المروغين • بعضهم انطلق نحو المزيد من العلم والتخصص ، وبعضهم انفتحت أمامه الطريق الى الحزب ، وبرزوا فى مختلف ميادين الكفاح .

ودائماً ، مع كل جديد فى الأدب والفكر ، كان حسين مروة يعلن فرحته ، بكتف بحب حقيقى عن كل ما يراه قيماً وجميلاً وواعداً فى الأدب والفن والفكر ، وليست قليلة من الحالات التى كان حسين مروة يعطى فيها هذا الكتاب أو ذلك أكثر مما ينتظره صاحب الكتاب نفسه . وتشعر وأنت تقرأ مرحلة حسين مروة بهذا الكتاب أو ذاك ، أن الجحيد الذى يفرح به وينتف له هو جحيد حسين مروة نفسه بقدر ما هو جحيد صاحب الكتاب •

(١) عمر مخلصى : « الحقيقة اللبنانية » - دار المكشوف ، بيروت ١٩٤٤ .

قد يقال أن في هذا الحماس لجديد الآخرين نوع من الرومانسية ،
 فليكن . لقد ضجرنا مما يكتب هذه الأيام من نقد أشبه بالحجارة
 الكالحة . تفتش عن الفرحة بالجديد يملئها هذا الناقد أو ذلك ، فلا
 تجد سوى مخلوقات أسطلت فوق أجسادها ، وعيونها ، وعقولها ، الروب
 الكالح لثائب الاتهام العام . فكان الناقد صار يعتبر أن إعلان فرحته
 بجديد ما ، هو لنقص من « مهابته » كناقد عصرى !

على أن الفرحة بالجديد ، التي لا تفصل عن دراسة مختلف عناصر
 هذا الجديد ، هي هي النقد الحقيقي ، النقد الخالق ، النقد الذي
 يشف فعلا عن الأسرار الحقيقية ، للعمل الفني ، لتكوينه وبنائه الداخلي ،
 كما يكشف موقف الفنان وحركة الواقع والحياة التي تشكل ، بالضرورة
 الروح التشكيلية لكل بناء فنى . ويكشف هذا النقد ، بالتالى ، الغدوات
 الحقيقية للفنان ، أمام الآخرين ، وأمام الفنان نفسه على السواء :

هذا الفرع الرومنسى بالجديد ، هو ما أقول عنه : الفرع الشيوعى .
 الذى يتجاوز مرحلته المعنوية ، ليصير فرحا مضمولا يسهم فى تطوير هذا
 الجديد ، موضوع الفرع .

موقف حسين مروة هذا من الكتب والأعمال الإبداعية ، هو نفسه
 موقفه من الأشخاص ، مضاف إليه الحنان ، ولود الإنسانى ، والصبر
 الطويل .



سنوات عديدة مرت على ذلك اليوم البعيد من عام ١٩٤٩ .

« ففى عام ١٩٤٨ شارك حسين مروة ، أدبيا وإعلاميا
 وعلميا ، فى أحداث الوثبة الوطنية العراقية التى أسقطت
 معاهدة بورتسموث البريطانية مع حكومة العهد الملكى حينذاك .
 ومنه حدثت الردة بعودة نورى السعيد الى الحكم (أيار ١٩٤٩) ،
 أخرج حسين مروة من العراق قسرا ، فعاد الى وطنه الأول
 لبنان ، بعد حجرة طويلة » (١) .

فى ذلك العام نفسه ، التقى حسين مروة .

كنت فخره - بالمراسلة - قبل أن لفتني . واسطة للعارف كان :
 كريم مروة . كنا فى المدرسة معا ، فى بلدتى صور . ثم سافر كريم الى

(١) انظر باذونة عن غلاف الطبعة الأولى (١٩٧٨) من كتاب « اللزمات المادية فى
 الفلسفة العربية الإسلامية » لصبحى مروة .

أوصلني الحارسان إلى المكان المخصص لي حيث وجدت بطاقة تحمل
اسمي على مائدة سبقني بها أربعة من المدعوين لا أعرف أحدا منهم • كانت
النوائد تشكل نصف دائرة تمكن للجالسين إليها من رؤية العازفين أمامهم •

صحت الموسيقى بالخشيد العسكري وقام المدعون وهم يتطلعون في
اتجاه الفرقة ، تطلعت : كان الجنرال واقفا في مقصورة زجاجية مغلقة تطلو
المكان المخصص للعازفين وقد ذهب شعره للكستنائي مغطا رأسه كرويا
ولامعا أما جسده فلم يعد نحيفا كما كان بل اكتسب سمنة جعلته يبدو
أقصر قاما •

حرك الجنرال رأسه حركة خفيفة يمينا ويسارا • صفق له المدعون
وهتفوا • ابتسم ثم جلس إلى مائدته منفردا خلف الزجاج فجلسوا •

أخذ رجال ونساء في ملابس مزركشة يروحون ويحيئون بنشاط
ملئت حاملين أطباق الطعام : الحساء والسمك واللحوم والخضروات والفطائر
واللحوى والفواكه • وفي الختام دار الرجال يصجون القهوة العربية من
أباريق ذهبية وطافت النساء بالطب الخشبية المطعمة بالصندف يقدمن
للمسجائر •

وصاحب كل ذلك عزف مقطوعات موسيقية جماعية ومفردة واختلطت
الانغام بطرقات الملاعب الذهبية على صحنون الصبني وارتشاش الحساء
ومضغ اللحوم وقصم الفواكه وصوت شخص يتجشأ وآخر يغمط •

كانت الوجوه تلتصق بحبات الحرق والاسنان تملك والانتفاخ تزداد
ثقلا والعيون مثبتة على الجنرال والجالس في قفصه الزجاجي يأكل وحده •

« ترى لماذا يريبنى للجنرال ؟ » •

تلتبعت الحارسين إلى ممر ضيق تضيئه مصابيح ليومنية زادها شحوبا
انتقالا المفاجيء من القاعة الفسيحة ذلت الثريات • ثم بدأنا نصعد على
درج حلزوني ضيق لبرج من الابراج • ولضيق السلم تعذر استمرار الحارسين
إلى يميني ويساري فتقدمي أحدهما وتبعني الآخر • صعدنا بلا توقف حتى
شعرت بالحرق يتصعب من رقبتى وجبينى ويتخلل منابت شعري وبأنفاسى
ثقل وبالألم يتمكن من ركبتى • توقفت لحظة لارتاح نفوسنا • اتكأت على
حافة طاولة مفتوحة في الجدار الحجري • تطلعت عبر قضبان الحديد فرأيت

ولكن ، لا جد - الآن من بنفـ اشارات جرقية ، الى جوانب من هذه
الحكاية تتدرج في موضوعنا اليوم : نخرج حسين مروة بما يراه من امكانات
ما في قدرتنا الآخرين ، ومنهم سمكري يقرأ الكتب اسمه : محمد دكروب .

سأخذت عن المدرسة قبل الوصول الى مرحلة الشهادة الاولى (السرثيفيكا)
وبدأت اسمي نحو لقمة العيش ، واتابع قراءة الجرائد والمجلات والكتب ،
ووجدت نفسي أحاول ، بين حين وحين ، أن أكتب شيئا ، بعض القصص
والقطوعات عن حياة بلدي صرور وأبنائها .

جاء حسين مروة . لا أدري ماذا فكر وماذا رأى بي ، ولكنه قد بيده
وقلبه الى . أرسل لي يقترح أن أعمل في بيروت ، وقد أوجد لي عملا
عند تاجر ورق ، سافرت . اشتغلت . عرفني حسين مروة على العديد
من الكتاب . أمدني بالعديد من الكتب التي ربما كان يختارها بعناية .
وفي مجلسه ، في بيته الذي كان في (محطة حمد) ، أخذت أسمع أحاديث
عن الحزب .

• فرغت ، عن طريقه ، طريقتي الى الحزب .

وعن طريقه : نشرت لي مجلة « الطريق » أول قصة أنشرها في
الصحافة التي يصدرها الشيوعيون . كانت بعنوان « خمسة قروش » ،
وبصدرت في عدد آب ١٩٥٢ .

هذا الحدث ، كان من أجمل أحداث حياتي .

والحدث الأكثر جمالا ، وأهمية ، جاء أيضا عن طريق حسين مروة :
دعاني الى لقاء هام ، ذهبت . كان هناك نرج الله الطور ، ونقبولا
شاوي ، وآخرون . جرى الحديث حول إصدار مجلة أسبوعية ثقافية /
سياسية : لم تكن لي أية تجربة عملية ، ولا نظرية ، بـ تحرير الصحف .
قيل لي : انكما ، معقوليان إصدار هذه المجلة / « القائمة الوطنية » /
أتركك عملك ، وتفزع لها ، وتعاون مع أبي نزار في كل شيء . وكنتي
قبلت . وبدانا السيرة الجميلة . تعاوننا في كل شيء . وعاونني أبو نزار
في تصحيح لغة كل ما كنت أكتبه في تلك الفترة . وأهم ما يميز تصحيحاته
تلك ، أنه كان يصحح أخطاء اللغة ، ويترك أسلوبنا الخاضع الساذج
كما هو . ويسجل بنفـ للملاحظات آخذها بالاعتبار لدى « قبيض »
المقالة أو القصة . فكان هذا يعطيني ثقة لا حد لها بنفسى . . .

• لا تزال عندي أوراق مزيعة من أوراق تلك المرحلة ، تحمل تصحيحات
أبي نزار وملاحظات . كانت هذه زادي قيمة أتى من كتابات ويسجلات .

(ولكن عقدة انفى لم أتمك اللغة في المدرسة ولم أتابع الدراسة الى مرحلة ضرورية عليا ، ظلت تحكمنى ، وتجلىنى أخشى الالتقاء أمام الناس ، وأشعر بنقص داخلى فى مجالس حملة الشهادات العليا ، منذ سلخت عن المدرسة وحتى يومنا هذا ، ورغم كل جهود أبى نزار فإن هذه العقدة ستظل تلاحقنى حتى نهاية العمر . وفى ظنى انفى - فى هذه النقطة بالذات - قد خيبت آمال أبى نزار) .



صدرت « الثقافة الوطنية » رشيقه أنيقة وجميلة الإخراج ، فى حدود الفن الصحفى لتلك الايام . وصارت المنبر الاساسى لجسديد الادباء والشعراء والمفكرين التقدميين العرب . خاضت الكثير من المارك ضد السلطات الرجعية والاستعمار ، وضد « ثقافة » الرجعيين ، وضد القديم الذى امترا ، وضد المتمترسين بهذا للتقديم . ودخلت المعركة الى ميدان القديم نفسه ، حيث كشفت أن معركة القديم والجديد - التى نفهمها معركة قوى التقدم والرجعية - ليست جديدة . فقد سبق لرجال للثقافة العرب الكبار (تقدمى زمانهم ، الباقين فى زماننا) ان كانوا يخوضون المعركة نفسها . فليس التقديم كله هو الرجعى ، بل كل رجعى ، حتى ولو ظهر فى عصرنا هذا ، هو التقديم المهترى سلفا . وكل تقدمى مبدع هو الباقي حتى ولو ظهر فى اول التاريخ .

وكان حسين مروة ، فى « الثقافة الوطنية » و « الطريق » ، وغيرهما عنصرأ أساسيا سواء فى معركة القديم والجديد على صعيد النقد الأدبى ، الحاضر ، أم على صعيد البحث والنظر العلمى فى للتراث الثقافى العربى القديم .

ودائما كانت الفرحة بالجديد للتقدمى هى الروح الأساس فى كتاباته وسلوكه ، حتى ليندر أن تجد أثرا لتقديميا جميلا صدر على مدى السنوات الثلاثين الأخيرة ، ولم يقل حسين مروة كلمة فيه .



ويوم شارت فى مصر معركة القديم والجديد ، فى الأدب والنقد ، بين الحفاد وهم حسين وصحبهما من ناحية ومنهمود العالم وعبد العظيم أنيس وصحبهما من ناحية ضابطة ، كانت بالفعل - ورغم ما تخللها من شوائب صار للتخلص منها فيما بعد - كانت معركة الكتاب والشعراء التقدميين الجديد فى مختلف انحاء العالم العربى . وكانت « الثقافة الوطنية » المنبر الأساسى ، الموحد ، لقوى المعركة .

في تلك السنوات ، عاش عبد العظيم أنيس فترة في لبنان • كان مؤنسا وحبيباً. وغزير القول والفعل ، متنوع الثقافة ، وعالم كبيراً ، (في الاحصاء الرياضي) واحداً من أبرز فرسان الخمسينات في النقد الأدبي • وهنا ، في لبنان ، كتب سلسلة مقالاته « في الرواية المصرية الحديثة » ، نشرها بالتتابع في « الثقافة الوطنية » • وإثارت هذه المقالات اصداً واسعاً من النقاش والحوار ، وتحولت صفحات « الثقافة الوطنية » الى ساحة سجال ليس فقط بين أصحاب القديم وأصحاب الجديد ، بل بين الكتاب التقدميين أنفسهم حول : الحوار في الرواية العربية ، مفهوم البطل في الرواية ، معنى أن تكون للرواية تقديمة تحمل رؤية طليعية وتقدم جديداً في الفن الروائي العربي •

كانت « الأرض » قد صدرت لعبد الرحمن الشرقاوي في مصر • • و « المصباح اللزق » صدرت لحنا منه ، وقصص سعيد حورانية الطويلة في سوريا • وإقاصيص عبد الملك نوري في العراق • و « أرخص ليالي » ليوسف ادريس في مصر ، وكانت هذه الأعمال وغيرها موضوع حوار وتحليل وموضوع فرح على صعيد عامة القراء • هذه الأعمال وغيرها ، وجدت اصداً لها في مقالات عبد العظيم أنيس ، كما وجدت الأعمال للشعرية الجديدة اصداً لها في مقالات محمود أمين العالم •

وفي صالون أبي نزار ، ولدت فكرة جمع مقالات العالم وأنيس في كتاب • تمهدت أنا في اعداد المقالات للنشر ، ترتيباً وتبويباً وطباعة ، وحتى رسم الغلاف • وتمهدت دار الفكر الجديد للتقدمة (بشخص احمد غربية) بنشر الكتاب وتوزيعه ، وتمهد ابو نزار بكتابة المقدمة • مكان بالفعل كتابنا جميعاً ، في تلك الفترة :

« • • ووضح ما يحل على هذا - يقول حسين مروة في المقدمة - ان واضع هذه الدراسات ، انما وضعاها وهما يخوضان معركة فكرية هي معركتنا نحن الان هنا في لبنان ، ومعركة انخوائنا الكتاب العرب الواقعيين هناك في سورية والأردن والعراق والسودان والجزيرة ، وحتى بلدان المغرب العربي في الجانب البعيد ، نغني بها هذه المعركة الاقليمية الادبية بين كل جديد وكل قديم ، بين ثقافة تتعكس فيها آراء وأفكار ومفاهيم وقيم تسند مصالح فئة من المجتمع يكساد يتلاشى دورها التاريخي وينقضي ، وبين ثقافة تتعكس فيها آراء وأفكار ومفاهيم وقيم تريد ان تخل على مكانة فئة نقد في

المجتمع جديدا ، لكي ننقل هذا المجتمع الى دور تاريخي جديد ،
ثم لكي نرفع هذا المجتمع الى منزلة ارحب ونفساء اوسع
وانسانية اسمى وحياة اجمل وافضل » .

هذا هو حسين مروة :

يعلم دائما فرحته بالجديد . سواء كان قصيدة او قصة او كتاب .
وسواء كان الجديد الذي يراه كامنا في سكري فقير يقرأ الكتب ،
ام في مفكرين بارزين كل منهما عالم في ميدان اختصاصه ، ويمارس في
الوقت نفسه ، معركة الألب الجديد .

وقد توصل الفرحة ابا نزار الى نوع من الحكم الجازم ، ودون تحفظ
لمصلحة الجديد واحتفاء به ، كان يدعو ، مثلا ، في مقدمة كتاب في
« الثقافة المصرية » نفسه : « أن نجعل من هذه الدراسات مرتكزا لكل
محاولة نقدية ثقافية في أي بلد من بلداننا العربية ، وأن نتخذ من هذه
الدراسات كذلك منهجا علميا للكشف عن كنوز ثقافتنا الوطنية .
ولاحياء تراثنا الفكري العربي القديم ، حين يتيسر لنا أن نتوفر على
احياء هذا التراث وفق أسس نقدية موضوعية حية من هذا القبيل » .

هنا لا تستوقفني مبالغة الحكم القاطع ، بقدر ما تبهجنى - في هذه
الفقرة بالذات - فرحة حسين مروة بالجديد ، واعطائه للكثير من ذاته .

وعلى أساس من هذا الفرح نفسه ، الصادر عن عافية نفسية
وعقائية ، الفرح الشيوعي المسؤول أعني ، تابع حسين مروة مسيرته
الفكرية الكفاحية الخصبية : يعمل على كشف الجديد في الآخرين ، ودفعه
الى ميدان الفعل والتقدم . ويعمل في الوقت نفسه على بناء جديده هو ،
في المقابلة ، في النقد الادبي ، وفي البحث والنظر العلمي في التراث العربي
القديم .

ويستوقفني في هذه الفقرة بالذات - وقد كتبت قبل ٢٥ عاما -
ذلك الهاجس الذي كان يسكن أفكار أبي نزار وطموحه : أن نتخذ من
هذا المنهج البطمي ، الماركسية ، أداة « للكشف عن كنوز ثقافتنا الوطنية
ولاحياء تراثنا الفكري العربي القديم ، حين يتيسر لنا أن نتوفر على
احياء هذا التراث وفق أسس نقدية موضوعية حية » .

ومن طبيعة تكوين أبي نزار ، أن يعمل دائما لتحويل الهاجس
والأحلام والطموحات الى أعمال ملموسة . وهكذا تحول الهاجس القديم

الى عمل موسوعي تأسيسي : « النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية » .

ومن المدهش أن هذا الحلم ، كان يسكن كذلك أفكار محمود أمين العالم ، وقد عبر عن حلمه هذا عندما نشر في « كتابات مصرية » وفي « الثقافة الوطنية » عام ١٩٥٦ بحثا بعنوان « الفكر العلمي عند العرب » آملا « أن يجعل من البحث نقطة بداية لحراسة تفصيلية شاملة » .

فهل هي مصادفة : أن يعبر الحلم عن نفسه ، عند العالم وعند حسين مروة في وقت واحد ؟ .. وهل هي مصادفة : أن يعبر حسين مروة عن حلمه في مقدمته لكتاب محمود العالم نفسه .. وأن يعبر محمود العالم عن حلمه في « الثقافة الوطنية » ؟ وهل هي مجرد مجاملة أن يقول محمود العالم ، بعد ٢٥ عاما ، أنه حقق حلمه هو عندما ظهرت موسوعة حسين مروة ، وأن يكتب باعتزاز :

« .. عندما رحت أغوص في مسفحات كتاب حسين مروة التي تقرب من الألفين ، أدركت - في غير مفالة - أن الحلم الذي طالما حلمت به قد تحقق علي مستوى من العمق والجدية والشمول ما اعتقد أنني كنت قادرا على بلوغه » .
ثم يدعو هذا العمل - بحق - « ملحمة فكرية تاريخية في حياة الفكر العربي الحديث » (١) .

المقول النيرة تتلاقى .

والمقول النيرة هي التي تحول الاحلام الى أعمال ووقائع لتلد احلاما جديدة .

والمقول النيرة هي التي ترى في كل انجاز جديد ، فني أو علمي ، انجازا لها هي ، كما لو انها هي التي حققته ، فتتهافت بفرحتها بهذا الانجاز . وهي ترى هذا لان الحقيقة هي هذه بالضبط : فالانجاز الجديد هو انجاز لشعوبنا ، وللمستقبل .

فهل أن القناعة الراسخة بهذه الحقيقة هي في أساس السلوك العملي لأبي نزار طوال حياته ، أم أن سلوك أبي نزار هو الذي أوصله الى هذه القناعة الراسخة ؟

أعتقد أن القناعة وحدها - وإن كانت علمية - لا تكفي .

(١) راجع دراسة محمود أمين العالم في مطبع هذا الكتاب .

فكيف نظر عبد العظيم أنيس ، عام ١٩٥٥ ، إلى ترجمة حسين مروة بكتاب « في الثقافة المصرية » والتي عبر عنها في مقدمته للكتاب ؟

يقول عبد العظيم في رسالة خاصة :

((قرات في ايمان وتدبر مقجمة الاستاذ الصديق والأخ الكريم حسين مروة . وأنا أرجوكم أن تنقل له شكري التشديد نيابة عن نفسي وعن محمود علي هذه المقجمة الطيبة التي لا شك أنه كتبها بعد عرق تفكير وإيمان ، وإن كان النقاء الذي أسبغه علينا أكبر من الحقيقة ومعها كنت أفطن . وكما قلت لك في بيروت : أن تلكمنا لوحدة التكفاح بين الشعوب العربية يجب أن يأخذ صورا مادية ملموسة في المجالات الثقافية المختلفة ، ومنها دون ريب المجال الثقافي بالذات)) . -
(١٩٥٥/٦/٢٢)

هذه الفقرة ، أيضا ، من رسالة عبد العظيم - شأن رسالة رفيقه محمود العالم - تقسول أشياء عديدة عن حسين مروة ودوره الريادي في للفقد الأدبي المستقضى بالنهج العلمي ، وعن مرحلة التمهوض في حركة الإنباء والكتاب العرب التقيمين .

وما كانت مقالتي هذه سوى اشارات تمهيدية ، أو اطار لرواية مسيرة انسان ، أعيد القول باني ، (أنا - وكثير من أمثالي في هذا البلد ، وفي أنحاء من الوطن العربي الشاسع - مدين له بالكثير من الانطباع الاول وأكثر من الدفعة الأولى) .

تصحيح

نشر في العدد الماضي مقال بعنوان « حول قضية المصطلح النقدي » بقلم الباحث يحيى رشيد ورد في ملخص التعريف به أنه جزائري والصحيح أنه مغربي . . . لذا أزم التصحيح .

سيظل منارة مضيئة.. أبداً

محمود أمين العالم

كنت في موسكو عندما صدقني التبا ..

كنت عائداً من زيارة لبعض البلاد السوفييتية الشرقية منبهراً بما شاهدته من مظاهر العناية الفائقة والاحتفاء الجليل بالتراث الاسلامي في هذه البلاد الاشتراكية . وكنت أفكر في تراثنا العربي الاسلامي وأقول لنفسى : لعله لن يتاح لهذا التراث هذه العناية والاحتفاء والتطوير والتوعية والنشر على المستوى الجماهيري العام الا بجهود الاشتراكيين الحقيقيين العرب ، وربما في ظل سلطة اشتراكية عربية حقيقية . وكنت أفكر في الجهد الكبير الجاد الذى يبذله نفر من الماركسيين العرب لدراسة هذا التراث وتطويره . ولاحظت لى من بينهم ابتسامه حسين مروة ، سامقة نبيلة سخية طيبة متواضعة ...

وما كنت أعلم انه في ذات اللحظة كانت قوى العداء للتراث العربي الاسلامي ، قوى العداء للعقلانية والديمقراطية والابداع ، قوى العداء لقيم الاستقلال والتقدم ، قوى للتواطؤ والتحالف مع العدو الصهيوني الامريكى ، قد تسبلت الى بيت حسين مروة ، واغتالته وهو يجلس بين أسرته وكتبه .

وعندما علمت بالنبا تفجرت ميونى بأحزان العمر كله ، بكيته كما لم أبك أبى وامى واشقائى وأعز أصدقائى ورغافى . كان حسين مروة معنى في حياتى لكل هؤلاء ، وكان تجسيدا حيا واعيا مناضلا لأشرف وأنبل ما في الحياة من مبادئ وقيم .

لم يكن اغتياله خطأ او مصادفة سيئة بل كان عمدا وترصدا وتربصا ..

لم يكن حسين مروة يحمل بارودة ، لم يكن قتالنا يتخفى وراء ساتر ليقصده غنائم حية من خصوم وطنه .. ولكن كان في يده ما هو أخطر وأقل من ذلك :

كان في يده مصباح ، قلم جرسور •• يفى للناس طريق الحق والعدل
والحرية والمحبة والسلام •

وكانت حياته اخطر واقبل من ذلك كذلك :

كانت تجسيدا للعقل العربي المستنير ، للعقل العامي ، للعقل الديمقراطي ،
للعقل المبدع ، العقل المنظم فكريا وساوكا بهوم وطنه اللبناني وحبته
العاملة ، وحزبه الشيوعي وقضايا امته العربية واشواق الانسانية جمعاء •

ويقال •• ما نفع ان يفتالوا حياته وقد أصبح شيخا كبيرا قارب
الست والسبعين من عمره ولم يبق له ، لنا ، من ايامه الكثير 19 •

لا •• بل اردوا اغتيال ايامه للباقية مهما كانت محسودة ، فكل يوم
في حياة حسين مروة ، بل كل ساعة من ساعات عمره قيمة نابضة بالفعل
المضي المبدع اللهم • ولكنهم ما اردوا اغتيال ايامه للباقية فحسب وانما
اردوا كذلك اغتيال كل ما تعنيه حياته ، كل ما يعنيه فكره ويعنيه نضاله
ويعنيه هو كرمز للوعي الانساني المتفائل المقاتل • اردوا قتل القيمة ،
اردوا قتل المعنى ، اردوا قتل الامل والمستقبل ، بقتل القيمة والمعنى
للذين يصنعان الامل والمستقبل •

على ان اغتيال حسين مروة ، وان ارتبط بخصوصية الوضع اللبناني
الا انه موثوق الصلة كذلك بالوضع العربي العام • فلبست خصوصية
الوضع اللبناني الا ثمرة من ثمراته المرة •

ان اغتيال حسين مروة ليس ظاهرة لبنانية فحسب ، بل هو جزء
وخصيلة لظاهرة عربية عامة •

فالعقل العربي الديمقراطي الثوري المناضل الذي يتمثل بامتياز في
حسين مروة ، يفتال كل يوم في كل ركن من اركان عالمنا العربي الكبير •

ان الذين اغتالوا حسين مروة ويقتالونه وسيقتالونه كل يوم ، هم
الذين سمعوا ويسمعون الى تفكيت وتفكيك وحدة لبنان ووحدة الامة العربية ،
والقضاء على عروبة لبنان وعروبة الامة العربية •

هم الذين يقتالون الاطفال والنساء والشيوخ والشباب والرجال في
الخييمات الفلسطينية وفي للسجون الاسرائيلية ، وهم الذين تزعجهم وحدة
مظلة التحرير الفلسطينية واستقلال قرارات قيادتها التاريخية الشرعية •
هم الذين - مهما اختلفت اسماؤهم واختلفت بلادهم العربية - هم الذين
يتصالحون بشكل أو بآخر مع العدو الاسرائيلي - ، ويتحالفون بشكل أو

بأخر مع العدو الأمريكي ، ويسلمون اقتصادنا الوطني العربي للشركات الاحتكارية الامبريالية ، ويلتقون في السجون والمعتلات بخيرة القوى الوطنية والديمقراطية والتقدمية ويقيدون الحريات ويزيفون ويشوهون الثقافة القومية ، ويملؤون وسائل الاعلام العربية بكل مرتخص ومبتذل ومسطح ، ويكنسون رؤوس الناس ووجداناتهم بالاكاذيب والاضاليل والانتهاز الاستهلاكي .

على أن الذين اغتالوا حسين مروة ، ويفتالونه كل يوم ، لبسوا حكومات فحسب ، وليسوا عصابات طائفية فحسب ، بل ويا للفضيحة مثقفون عرب كذلك . ما أكثرهم في أيامنا هذه يتحامون بكراسي السلاطين والامراء ، يبررون سياساتهم ويستخدمون وسائلهم الاعلامية لترتفع وتنضخم أصواتهم الهزيلة في خبيعة الجماهير ، تارة باسم الدين ، وتارة باسم القومية ، وتارة باسم الخصوصية والوسطية والاعتزان .

بعضهم مثقفون ارتفعت قاماتهم ذات يوم بالاندساب للفكر العلمي والنضال الثوري ، والالتزام بمصالح الجماهير ، وإذا بهم اليوم يديرون ظهورهم للتراث الذي صنعهم ولجماهير التي احتضنتهم ، ليصبحوا ابواقا ايدولوجية للفكر الظلامي والسلفية الجامدة ولتكريس التخلف والتبعية .

وبعضهم الاخر مثقفون من الصفوة ، يتحلقون حول الامراء ، ويعتقون ندواتهم في تصورهم ويتشققون بمفردات آخر ما بلغته العلوم الانسانية الحديثة ، داعمين في غير حياء - الى تجسير الفجوة وإزالة الجفوة وتحقيق الوحدة الانيقية الرشيقة المطرة بين الصفوة من الحكام والصفوة من المثقفين ، حيث لا محل في نظرهم لخلاف ولا ضرورة في نظرهم لصراع .

وبعضهم الاخر ، لا يتردد في أن يبيع ثمره ما وهبته لهم شعوبهم من قدرات وكفاءات وعلم ، الى اعداء شعوبهم ، لوكالات ومكاتب خبيرة ومراكز ثقافية اجنبية مشبوهة متهمه ..

وبعضهم باسم مفاهيم شكلية مسطحة لموضوعية العلم وفنية الادب وحيادية الثقافة يشطحون ويتغربون بعيدا فوق «موم واقمهم وجراح شعوبهم» ..

كل هؤلاء بمستوى أو بآخر ، ساهموا ويساهمون - ايجابا أو سلبا - في اغتيال العقل العربي الديموقراطي الثوري المناضل ، في هزيمة ارادة التحرر والتقدم والابداع ، في اغتيال حسين مروة ، وفي مواصلة اغتيال ما يمثلته ويعنيه حسين مروة .

ولكن هيئات لهم ذلك مهما فعلوا . . . نسيظل حسين مروة بشهادة حياته ومنجزاته ، وباستشهاده البطولي حقيقة حياة ناصعة ، ونموذجاً فذا ملهما للمفكر العربي والفاضل العربي الذي لم يستخفمه أمير أو سلطان لضرب شعبه أو تضليله ، بل كان أميره وسلطاناه .

وسيظل حسين مروة منارة مضيئة هادية أبداً في أكثر من معركة من معارك الأدب والنقد والتراث والفلسفة والنضال السياسي والسلوك الاجتماعي والأخلاقي .

منذ أكثر من ثلاثين عاماً عان لقاءنا الأول في بلودان بسوريا . كنا نؤسس معاً مع آخرين ، من بينهم ضيفنا العزيز وصديق العمر ورفيق حسين مروة الأمين محمد إبراهيم فكروب - كنا نؤسس أول اتحاد عام للكتاب العرب ، وما أكثر ما أسس حسين مروة قبل ذلك وبعد ذلك من مؤسسات ثقافية ، من مجلات وجمعيات واتحادات . ولم يكن مصادفة عابرة أن ينمقد عام ١٩٥٦ هذا المؤتمر الأدبي الأول قبل أسابيع من العدوان الثلاثي ، ولا أن ينتهي بإصدار كيان يعنى جماهير المثقفين العرب لمواجهة هذا العدوان الصهيوني الإمبريالي المنتظر . وهكذا منذ تلك اللحظة التاريخية تعدد بالنار والنضال ، وتأكد على مستوى جماهير قومي شامل في غمرة معركة قومية شاملة ، ارتباط الأدب بالواقع الوطني والاجتماعي ابداً ونقداً .

وفي مثل هذا الشهر منذ أكثر من ثلاثين عاماً في مايو ١٩٥٥ على وجه التحديد كتب حسين مروة مقدمة لكتاب مشترك كتبناه مع عبد العظيم أنيس وأنا عن الثقافة المصرية . . ما كتبه حسين مروة لم يكن مجرد مقدمة لكتاب . بل كان أفقاً فكرياً رحباً عميقاً . اكتشف حسين مروة في حدود دراستنا المصرية المحدودة بمصريتها القانون العربي العام ورغم هذه المصرية وبسببها .

ولكتشف حسين مروة بين عناصر المقالات المختلفة المتنوعة التي يضمها الكتاب ، القانوني الموضوعي العام الذي يحدد العلاقة العضوية الحميمة بين بنية الإبداع الأدبي وللبنية الاجتماعية دون اغفال للقيمة الإبداعية ذاتها .

ولقد كانت كتابات حسين مروة في النقد الأدبي قبل كتابنا هذا بداية رائدة للخروج بالنقد الأدبي من إطار النظرة التذوقية الانطباعية الوضعية اللغوية الخارجية للأدب . وهكذا كان لقاءنا الأول في مدرسة أدبية واحدة هي المدرسة الواقعية أو للجنلية وهكذا كانت السيرة الطويلة العميقة المتصلة لهذه المدرسة التي يحمل حسين مروة بخير شك شرف

المبادرة والريادة فيها ، والتي ما تزال متصلة متطورة رغم كل المحاولات
الراهنة بوجه خاص التي تسعى لطمس الدلالة الاجتماعية للادب والنقد ،
باسم الادبية الخالصة او الوضعية والعلمية او البنوية .

وكما ارتبطت هذه المدرسة منذ بدايتها باحتدام المعركة الوطنية في
الاربعينيات والخمسينيات سقتل هذه المدرسة وبتزداد عمقا وكفاءة
نظرية وتطبيقية بالتجذير الاجتماعي المتصل لمماركنا الوطنية والقومية و
للثمانينيات وما يتلوها من سنوات .

وسيكون استشهاد حسين مروة وما تركه من انجاز في النقد الادبي
نظريا وتطبيقيا ملهما للمزيد من الكشف والابداع .

وفي الخمسينات ، كان لدى حلم عزيز ، ان افتقر لدراسة التراث
للعربي الاسلامي من زاوية اجتماعية طبقية متسلحا بالمنهج الماركسي .
وكانت لي محاضرة القيتها في دار العلوم عام ١٩٥٦ حول الفكر العلمي
للعربي ، تهنيت بعدما ان اواصل تعميق أطروحيته . ولكن سرعان
ما جرفتني دوامات أحداث الخمسينيات والستينيات والسبعينيات بعيدا
عن تحقيق هذا الحلم .

وفي ذات هذا الوقت المبكر من الخمسينيات كان حسين مروة يرأوده
الحلم نفسه . وهكذا التقينا مرة أخرى في حلم آخر هو التراث ، الا ان
حسين مروة انفراد وحده هذه المرة بمعالجة هذا الحلم الجليل . وكان
فيه الفارس الذي ارتفع به الى مستوى من الاستيعاب والدقة والعمق
والابداع ما كنت اطمح ابدا بلوغه . ان كتاب « النزعات المادية في الفلسفة
العربية الاسلامية » هو بحق ملحمة من ملاحم فكرنا الغربي المعاصر . انها
ليست دراسة لتراثنا للقديم ، وانما اعمال فكرى مبدع يعمق فكرنا الحاضر ،
أكثر مما يضيء فكرنا الماضي .

وكما ارتبط النقد الادبي في مبادرة حسين مروة بالسياق الوطني
والفصالي ، ارتبط كذلك عمله في التراث بالسياق نفسه . يقول حسين
مروة في نهاية الجزء الثاني من هذا الكتاب « وهذا الكتاب بالذات ، كتب
كإسهام جدي في توطيد المفاهيم التراثية التي تغني الأرواح الكفاحية
للمشعبنا في سبيل التحرر الوطني والاجتماعي في مختلف أقطاره وكسلاح
فكري بوجه العملية الترجمية التي تجرى منذ زمن بعيد في حقل التراث
الفكري العربي لطمس الوجه التاريخي لهذا التراث قصد العمل لاستمرارية
الارتباط بين حاضرنا وفكرنا النخلف من ماضينا البعيد » .

لم يكن عمله في التراث دراسة أكاديمية متعالية ، ولم يكن عمله مجرد تحليل وصفي لنصوص مطلقة في فراغ غير تاريخي ، ولم يكن عمله يفرض الماضي على الحاضر ، أو يتخذ الماضي معيارا قيميا للحاضر ، ولم يكن عمله نخبويا يقتصر على الاسماء والزعامات الفكرية اللامعة كأنما هي عبقريات ملهمة من السماء ، ولم يكن عمله مقتصرا على جانب من جوانب الفكر العربي دون جانب ، هو الجانب المادي وحده ، أو الجانب الروحي وحده ، وما كان اقتطاعا لمرحلة فكرية من سياق تاريخي شامل ، بل كان عمله بحق ملحمة فكرية - اجتماعية - تاريخية ، يستوعب الماضي استيعابا نقديا في إطار سياقه الاجتماعي كله وفي غمرة عملياته الصراعية كلها . لم يعزل الفكر عن الواقع الاجتماعي للتاريخي ، ولكنه برغم ذلك أكد للفكر استقلاليته النسبية إزاء الواقع الاجتماعي التاريخي . ولم يكن يضيء الماضي بالحاضر فحسب بقدر ما كان يضيء الحاضر كذلك بفضل هذه الأضواء للماضي ، ويجعل من هذه الأضواء للماضي توعية وتغذية لمشارك الحاضر .

وهكذا ثبت وتأكيد علم جديد بالقرات . وعلم جديد للقرات في مواجهة مختلف المحاولات الوصفية والوضعية والمثالية واللاهوتية والسلفية وللا تاريخية والتوثيقية والبنوية والانتقائية التي كانت وما تزال تقع وتضطرب وتتسطع وتخطب فيها وبها الدراسات التراثية .

وأضع يدى على قلبي متمسلا : هل اغتالوا الجزء الثالث من هذه الملحمة هذا الجزء الثالث الذي لم يظهر بعد ، والذي كان حسين مروءة عاكسا على إتمامه عندما اغتالوه ؟

في بعض أعداد من مجلة « اللطريق » قرأت بحثا لحسين مروءة عن ابن رشد هو بغير شك فصل من الجزء الثالث واستمرارا للجزء الثاني الذي وقف فيه حسين مروءة عند ابن سينا . أتمنى أن يكون الجزء الثالث قد استكمل أو أتمنى - على الأقل - أن يكون محفوظا مصونا ما كتبه حسين مروءة منه وأن ينشر علينا قريبا . وأيا ما كان لامر فإن المدرسة المادية الجدلية التاريخية في التراث التي كان حسين مروءة رائدا من روادها بل أبرز المحققين والدارسين والمبدعين فيها ، لن يستطيعوا اغتيالها باغتيال حسين مروءة ، بل سيكون اغتيالها ، ستكون شهادته العلمية فيها ، واستشهاد البطولي من أجلها ملهما لمزيد من التعمق والمواصلة والإبداع . وحسين مروءة لم يكن المثقف رائد مدرسة أدبية ونقدية فحسب ، أو المثقف رائد منهج علمي تاريخي جلي في دراسة التراث فحسب ، بل كان كذلك المثقف المناضل ، العضو القيادي البارز في حزب الطبقة العاملة

اللبنانية ، الحزب الشيوعي اللبناني ، وكان المشارك بقلمه وفكره في مختلف المعارك السياسية والاجتماعية والقومية فضلا عن الثقافة .

عندما اجتاحت العدوان الاسرائيلي الامريكى لبنان ، وبلغ بيروت وبدأ في محاصرتها تمهيدا لاجتياحها كذلك ، ما انتقل حسين مروة من بيروت بل ظل يكتب بها كل يوم مقالة ينشرها في جريدة النداء تحت عنوان « الوطن القاتل » يقول في إحدى مقالاته « اكتب في لحظة يعربرد فيها الخطر المباشر فوق رأسي » . اذ الهمجية الصهيونية تعربرد في السماء ، وفي الأرض وفي البحر أى في سماء بيروت في أرضها ، في بحرهما ، أى تعربرد عدوانا واغتصابا لسمائنا وأرضنا وبحرنا » .

كان حسين مروة يتعرض للموت كل لحظة ، ولكنه ظل ثابتا في مكانه يشارك في المعركة بقلمه مع رفاقه القتاتلين . يقول في مقالة أخرى من مقالاته : « هذه هي بيروت أيها العالم ، وقفت كالمعجزة ، كالأسطورة ، أناديك أيها العالم لترى بيروت كيف وقفت وما انحنت »

نعم وقفت بيروت وما انحنت لان بنها كان مثل حسين مروة يقف نحت عصف العدوان العاتى ولا ينحني ويتحجم المثل للآخرين بل يتنبأ في غمرة مرحلة الحصار بافلاق المعركة المقبلة فيكتب « أقول لكم يا رفاةى ان « الطوفان » العسكرية الاسرائيلي الامريكى هذا قد وضعنا أمام الامر الواقع ، أى أمام هذا الاحتلال الغاصب البغيض . ولكن من هنا نبدا . . . نالاحتلال ليس النهاية ، بل علينا ان نقرر لانفسنا منذ الان ، انه البداية ، أى بداية مرحلة نوعية جديدة من النضال . . . والنضال بمفهومه الجديد في ظل الاحتلال هو مقاومة الاحتلال . . . ويعلق محمد ابراهيم حكروب صديق عمره على هذه الكلمات في مقال له قائلا : « كتب حسين مروة هذه الكلمات قبل أكثر من شهرين من صدور البلاغ الاول (يوم ٢١ ايلول ١٩٨٢) عن العملية الاولى ضد تجمع لجيش الاحتلال الاسرائيلي في حديقتة الصنائع ببيروت وكان البلاغ موقعا باسم « جبهة المقاومة الوطنية للبنانية » . . . حسين مروة وهو وسط جسيم الحصار . وسط الخطر المبرد فوق رأسه بالذات . . . رأى بوضوح وثقة واعتزاز ان حركة المقاومة الوطنية اللبنانية تولد في النار في بيروت بالذات ، وان عملياتها لا بد أن تبدأ وأنها سوف تطرد الاحتلال » .

هكذا كان حسين مروة المثقف المقاتل في الوطن المقاتل ، المثقف الثورى بحق ، ثسافته ما كانت تأملا مجردا من فوق أو من بعيد بل كانت انخراطا عمليا في النضال ، فضلا عن أنها كانت التزاما نضاليا في الثقافة .

كانت حياته امتزاجا وتماثقا خصباً حيميا بين الفكر والعمل ، بين النظرية والممارسة ، بين التأمل والابداع .

- على المستوى الوطني اللبناني كان نضاله النظرى والعملى
- وعلى المستوى القومى العربى كان نضاله النظرى والعملى
- وعلى المستوى الأهمى كذلك كان نضاله النظرى والعملى

فلم يقف نضاله عند الحدود الوطنية والاجتماعية والقومية ، بل كان مثقفاً مناضلاً أممياً كذلك ، لا بمجرد عضويته فى الحزب الشيوعى اللبنانى .

فلقد كان طوال حياته فى طليعة المناضلين ضد الفاشية والنازية ، فى طليعة المناضلين من أجل توطيد السلام العالمى ، فى طليعة المناضلين تضامناً مع مختلف حركات التحرر الوطنى والديمقراطى فى العالم فى طليعة المناضلين تضامناً مع نضالات الطبقة العاملة فى كل مكان ، فى طليعة المدركين للدور التاريخى الإيجابى البارز الذى تعنيه منظومة البلاد الاشتراكية عامة والاتحاد السوفييتى خاصة ، فى مساندة النضال التحريرى والديمقراطى والتقدمى فى العالم أجمع ، وكان فى طليعة المدركين للأهمية الاستراتيجية الحاسمة للتحالف والصدقة والنضال الموضوعى المشترك بين المنظومة الاشتراكية وحركة الطبقة العاملة العالمية ، وحركات التحرر الوطنى .

ولهذا قد يكون من محاسن الصدف أن يكون احتمالنا الليلة بحسين مروة مرتبطاً باحتفالاتنا بعيد أول مايو ، بالعيد العالمى للعمال ، بالدور المجيد للطبقة العاملة فى حياتنا ، فى صياغة مستقبلنا ومستقبل العالم أجمع ، فى تنمية الحياة وتجيدها وفى الدفاع عن السلام العالمى .

اغتيال حسين مروّة

محمود درويش

في زحام الموت الصام في بيروت ، يفتح حسين مروّة شارعَه الخاص ،
ليمر موته الخاص على آخر المعاني ..

هل من معنى ؟

هل من معنى ؟

على الرغم من تواضعه اللذ ، في مدينة لا يتواضع فيها شيء ، يخرج
موته من بين الصفوف ، ليميز بما تميز به الرجل من حياة كانت تختلف
عما شاع في المدينة من فكر ونمط وحياة ..

لما نخبه ، أن قتلَ في وقت قتلت فيه مئات الاسماء التي لم تعلن
اسماءها ؟ ما نخبه ليحرف مع مئات الضحايا الى مقبرة جماعية ، ليقال :
ليس لقتول على مقتول ، في هذه الغابة ، من فضل إلا في النسيان !

كلا !

لا لأن حسين مروّة ليس ضحية حادث طائش ، بل لأنه رجل يختلف مما
حوله ، ويتفوق على ما حوله ومن حوله بانسانية تقمص ساحة الفارق .
ومن الصعب ادراجه في « أعداد الآخرين » منذ استطاع أن يبرىء قلبه ،
وفكره ، ولغته .. من آفة القتل العام التي ضربت مجتمعا بأكمله ومدينة
بأكملها ، تارة بخزيعة الاعتراف العلني بالطائفة كاداة نهم لا بد منها
لتأسيس حداثة الانحطاط ، وتارة لضرورت رد الاعتبار الى مكيانيلي
المظلوم النافعة لاستقطاب غرائز الشارع المتعب من ثبات المعاني من جهة ،
ولتقديم انتهازية التحالف على أي مبدأ آخر من جهة ثانية ..

لذلك كان حسين مروّة قديما في نظر حداثة الانحطاط ، وكان وحديثا
في نظر من توسلتهم الحداثة ، من السلفيين والظالميين ، وتوجت تاريخها
المرن باستبدال مرجعيتها العلمية بمرجعية طائفية .

ذلك عادي في بيروت

لأن بيروت مدينة غير عادية !

أما حسين مروة ، فلم يكن غير ما هو ، الماركسي العلماني ، ابن تاريخه القومي ، المسلح بأدوات البحث عن خط التطور في تاريخه لا يلزمه بالخروج من التاريخ ، والمعاجز عن إعادة القراءة لتبرير عامة طائفية طارئة أصابت من عاصروه ممن قرأوا التاريخ بأرثوذكسية مقلوبة ، لا حاجس لها الا تغليب فشل ما غاب على نجاح ما هو مهدد بالغياب ، والاحتكام الى عملية بتر سهلة ، من طرف ما هي مستقيمة ، تنسطر التاريخ الى اثنين : خير ، وشر ..

ولذلك أيضا ، لم يشاهد حسين مروة في مغاهي بورصة المعرفة في بيروت .

ولم يشاهد في مسرح انقلاب الطيف على الحليف .

ولم يشاهد في أزياء حدثة للعراء من الذات ومن التاريخ .

كان كلاسيكيا في احتفاظه بأدوات منهجه من جهة ، وبايمان صلب لا يرتد على ذاته في كل منعطف أو مازق ، من جهة ثانية .

كان شيخ للشباب المفتون بتصويب « عقيدته الجمالية » على كل ما تقدمه الحياة من جديد انساني في الثقافة ، ليبرمن ما اعتقد انه قانون للتطور : الجديد ينبثق من القديم ، وما هو جديد الآن سيصير قديما غدا عندما يخرج منه جديد جديد ..

مأثرته الكبرى ، وتميزه على من حوله وفيه ، ينبعان من أنه كان مخلصا لطريقته في الادراك ، والقراءة ، والكتابة . لا يتقطع ويتعرج ولا يقطع السياق ، في مدينة تقدم اعتذارا يوميا عن وعيها وذكرياتها ، لذا ، كان ظاهرة شاذة ، بقدر ما يكون للشذوذ عن الشذوذ شاذا !

ولم يمجّد بيروت الفسيفساء ، بيروت السياحة ، بيروت الحلم المصاب بالتضخم المرضي ، ولا بيروت الاستهلاكية في الثقافة والسياسة ..

مجّد بيروت حين فجرت قوة ارادتها في دفاعها عن هويتها الوطنية وعن انسانياتها ضد العدو المشترك ، ضد العدو الاسرائيلي المشترك ، وصاغت ملحمة صمود تجلّت ذروة نشيد لأحلام الشيخ المناضل الذي توج عمره بهذا المشهد ، مشهد قيام بيروت الصغيرة من سبات أمة ، لترد اليها لروح المشردة ، ولترد اليه فتوة شباب لم يذهب سدى . فيها هي معانيه ، ها هي طاقة الصراع ، ها هي اشواق الكتابة ، ها هي قوى التحالف الحقيقي تنهض مم اقترحوا عليها من زيف ، لتتوحد وتتجسد في نشيد بيروت العظيم .

كان أكثر منا شبابا ، لانه كان يدافع عن صواب قلبه ، وعن مقطع
للوداع .

وحين حطت سحابة الوعي الزائف واعادة النظر بالمصاني كلها . .
من بسيطها الى معقدها - على مناخ قابل للتلوث من شدة الحيرة والبليلة ،
لم يعد العدو المشترك عدوا مشتركا واحدا ، لاذ تم خطل الاجتلال الاسرائيلي
« بالاحتلال الفلسطيني » وتم الاصطاف الانتحاري على شعار « لا عودة
الى ما قبل حزيران ٨٢ » ، ومنحت قطعان « امل » حق التعبير الحر وبطريقتها
للخاصة ، عن الحرمان وعن الوطن معا ، واختلط حابل الوعي بنايله . .

حينئذ ، تميز حسين مروة عن المخاخ العام وعن الاطار العام . صمت
قليلا ، لتمر همجية الكلام . .

ومنذ ذلك الوقت ، بدأ مشروع اغتياله ، واغتيال ما يمثل من تميز
عن سياق عام طائش ، حيث أسست انتهازية التحالفات مقدمات الانتحار
الذاتي والاغتيال معا ، بانحاء حفاء الامس امام تمتد « امل » وامم
أسيادها ، بلا شروط تفاوض ، وبتبرع كريم في مجاء الفلسطينيين ،
والتخفيف من خطورة ذبحهم في مخيماتهم .

نما ذنبه ، ما ذنبه هو ؟ ،

ذنبه أنه كان يعرف ، ويعرف جيدا أن وضع دم في مناضلة مع دم
آخر ، وتصعيد الهوة بين المقاومة الفلسطينية والمقاومة اللبنانية ، سيتبع
للوحد الطائفي بأن ينهش لحم للفلسطيني ، ولحم للشيعوي ، ولحم
الاشتراكي . .

وما هو ينهش ،

وعلى مرأى من دمشق - السلطة ، حامية « امل » ، التي قدم لها
بعض قادة حسين مروة من الدائح والولاء المجاني ما لم يحرك فيها النخوة
والنجدة في وقت الشدة ، نشهد الآن للفصل الثاني من المجزرة ، اغتيال
الحزب الشيوعي اللبناني . . الحزب العريق الذي يشكل أحد الاسماء
الساظمة لهوية لبنان العلماني الديمقراطي ، ونطريقة اجتهادنا في الذهاب
الى المستقبل .

لقد اغتالوا حسين مروة ثلاث مرات :

اغتالوه حين اغتالوا الفلسطينيين ،

واغتالوه حين اغتالوا رفاقه في الحزب ،

واغتالوه حين اغتالوه ..

فمن يوقف هذا الاغتيال ؟ من يدافع عن الحزب الشيوعي اللبناني
ليدافع عنه وعن نفسه ؟

هل يتكى أن يقال : لكل غطاء غطاء ، وفوق كل سقف سقف أعلى ،
وحرب النجوم تبدأ من حروب الأرض ؟

لم يعد في وسع أحد أن يدعى اللا فهم أمام سريرية سياسية تنتج
موتاً واضحاً ، الشهيد واضح ، القتلة واضعون ، حلفاء القتلة واضعون ،
وأصدقاء حلفاء القتلة واضعون أيضاً ، لمن يريد أن يرى .

ومرة أخرى نقسمال بسخرية : ألم يبق من معوقات أمام « حانوي »
العرب ، أمام مهمة التصدي للامبريالية الامريكية والمطامح الصهيونية ، غير
القضاء على الوجوديين الازتديين : للوجود الشيوعي والوجود الفلسطيني في
لبنان ؟ ومن يقوم بهذه المهمة ، من هو للقاتل ؟

ولماذا عاش حسين مروة الى هذا الحد ؟ لماذا اصر أن يبلغ الثمانين
دون أن يسام ؟

الآن أمامه ما يميل .. وما يعلم ؟

أم ليتمكن القتلة في بيروت من استخراج هوية أخرى لم يستخرجها
قتلة من قبل : وهي هوية قتل الجد ؟

وهل يصدق أحد أن درجة التسمم الروحي والأخلاقي في لبنان قد
بلغت حداً يدفع شاباً الى التسمم من سرير الشيخ حسين مروة ، حارس
الطفولة والبراءة ، وإفراخ للرصاص في رأسه ؟

نعم ، هذا يحدث في لبنان ، لينسجم مشهد الجريمة مع حوافز الجريمة ،
وليختلط الوضوح الوحشي مع الغموض الأشد وضوحاً لخارطة قوى تمزقها
صلابة القوى الظلامية الأشد اخلاصاً لمشروعها ، مشروعها الراسي على اللحظة
الاسرائيلية ، في زمن مائت ميوعة التحالفات اليايسة أو للبايسة ، منذ
اعتذر وعى البدايات عن شبابه ، ودخل في « شيخوخة للفكرة » ..

لعل اغتيال حسين مروة هو محاولة اغتيال للثوابت الاولى في الجدل

السياسي والفكري والثقافي الذي أصيب بالضلال منذ وضعت القضية اللبنانية، كما يفهمها المعبرون الطائفيون والمذهبيون ، في مواجهة القضية الفلسطينية، ومنذ استمعى على الفهم الاعتراف بأن ريح الشمال قد تلتقي مع ريح الجنوب، في محاولة للاطاحة بوعود حقيقية رفعتها بيروت ، للبنان ولما يحيط بلبنان من شرق ، قبل أن يتحول للتلاحم اللبناني - للفلسطيني الثوري الى نقطة في المجالس السياسية ، ليس في لغة الصهيونيين العرب فقط ، بل في لغة أطراف هذا التلاحم أيضا .

فهل يستخلص أحد الخبرة من مشهد الاغتيال الجماعي والفردى الطويل ؟

وهل ما زال مثيرا للسخرية والضحك أن ينادي أحد بمودة ما الى وعى بداية لم تكن خطا ؟

لا اعرف . ولكنني امرف أن للدفاع عن الحزب الشيوعي اللبناني واجبا ، ولجب من يعنيه مصير لبنان . فليس من القضاء والقدر ان يموت جميع الناس ، وكل الأفكار في لبنان .



آخر ما كتبه المفكر الشهيد

نشر هذا المقال في العدد رقم « ٧ » من مجلة « الوحدة » - التي تصدر في باريس - وهو العدد الخاص بمحور « تحديث الفكر العربي » . ونحن نعيد نشره اليوم ، ضمن هذا الملف ، لأنه كان واحداً من أواخر مساهمات الدكتور حسين مروة في المسألة الثقافية والأدبية ، من ناحية . ولأن الكثيرين منا ، لم يطلعوا عليه . نظراً لحدودية الأعداد التي تغطي مصر . مجلة « الوحدة » من ناحية ثانية . وكى نتيح الفرصة لقضية الأدب أن يطلعوا على نموذج من نماذج هذا الفكر الكبير من ناحية ثالثة . ولأن هذا المقال يضع الصيغة السليمة للعلاقة الجديدة بين الأدب والسياسة ، تلك العلاقة التي يثور حول صياغتها الصراع الكبير من الجدال في حياتنا الثقافية والفكرية الراهنة .

« أدب ونقد »

بحث عن واقعية الواقعية

د . حسين مروة

سنظل نبحث عن الواقعية دون أن نصل إلى جدوى البحث ما دام غائباً عنا النظير للنقدى إلى المفاهيم السائدة للواقعية ، أو ما دام غائباً عنا المفهوم الواقعى للواقعية . *

المفارقة هنا طريفة وجارحة معا . . . أننا نبحث كثيراً ، ونختصم كثيراً بأمر الواقعية في مجالها الأدبى والفنى ، بين مؤيدين لها ومفكرين ، ثم لا تكون حصيلة كل ذلك سوى أن يبقى كل من طرفى المعركة في موقعه ذاته لا يتزحزح عنه شعرة واحدة ، أى أن الصراع هنا يبقى محاصراً في دائرته المغلقة ، لأن الواقعية التي يحور عليها الصراع تبقى منظورها إليها كجوهـر

ثابت لا يتحول ، منعزل عن مجال الحركة الدينامية ، أو منظوراً إليها كحقيقة بصفة مستحيلة ، محرومة شرط وجودها النسبي هي ، أى شرط واقعيتها ذاته .

هذا الحصار في الدائرة المقتلة ، المنعزلة ، المستحيلة ، قد حان لنا أن نخرج منه أو أن نخرج فيه ، أى أن نبحث عن واقعية الواقعية . . أقصد في مجالها النسبي ، أى المجال الحركي والدينامي لواقعية الادب والفن . لكي نرى الادب والفن في واقعيتها الحية المتحركة ، المتطورة ، والطلائعية . نكن ، هل يمكن أن تكون للادب والفن هذه الواقعية ان لم تكن واقعية مستنفرة دوماً للذخول في سياق واحد مع دعوات التجدد والتحول الاتية من نبج الحياة ، متدفقا في اوردة الوطن والعالم ؟

قد حان أن نبحث عن واقعية الادب والفن ، لا في « اللب » المختومة المصنوعة من خلاصات الآراء والمذاهب التاملية « للصفية » . بل نبحث عنها في دفعات الدم الجارى تحت جلد الادب والفن ذاته

إذا أمكن أن نخرج من ذلك الحصار التقليدي ، فسنرى للادب والفن واقعيتها الحية فعلا ، والمستنفرة على الدوام لدعوات للتجدد وللتحول فعلا . . وإذا أمكن أن نرى هذه الواقعية في مجراها الطبيعي من جسد الادب والفن ، فسنراها إذن تتجاوز – بالقطع – كل ما تكس من محاصيل الآراء والمذاهب التاملية التي ستظل تتصارع ، الى غير نهاية ، داخل الحصار المقتل ، المنعزل ، المستحيل . . سنراها تتجاوز تلك الأكادس المكدسة ، لنقول لنا ان الادب والفن لا يحتاجان الى مزيد من الكلام على واقعيتها يأتي من خارج كينونتهما الادبية والفنية .

ان كينونة الادب والفن هي نفسها كينونة واقعية ، متحركة ، متحولة ومتجددة دائما . . لأنها هي نفسها نتاج طبيعي لتلك العلاقة التفاعلية للخلاقة بين الالية الداخلية المستقلة لعملية الخلق الادبي والفني ، وبين الالية الداخلية المستقلة لتطور الواقع : واقع الوطن والعالم . .

هذه الحقيقة البدئية تضع لنا ، بدقة ، حدود المفهوم الواقعي لواقعية الادب والفن ، وتتجلى لنا ، بالدقة نفسها ، عن حقيقة ثنائية ، هي أن الاعمال الابداعية ، أدبا وفنا ، لا ينفصل وجودها النصي المباشر عن وجودها الواقعي غير المباشر ، لان علاقة الارتباط بين الوجودين علاقة كيانية . . وهي – لذلك – علاقة موضوعية ، بمعنى أنها ترفض أن تخضع ، في اثبات وجودها أو لثبات « عدم » وجودها ، الى قرار ارادي يأتيها من خارج حركتها الكيانية .

ان رؤية مفهوم واقعية الادب والفن على اساس من هذه العلاقة التفاعلية الخلاقة ، تكشف الخطأ الذي يعانيه ، بمستوى واحد من المعاناة ، مفهومان للواقعية نقيضان ، هما للذان يتصارعان داخل ذلك الحصار الدائرى المغلق ، المنزّل ، المستحيل :

المفهوم اليسارى الذى لا يرى فى علاقة النص الابداعى بواقعه الخارجى سوى علاقة انعكاس مرآتية ، أى أنها علاقة الفرع بالأصل ، أو التابع بالتبوع ، أو المنفصل بالفاعل ، بمعنى أن للعمل الابداعى هو دائما للطرف الآخر الأضعف .

لسنا نتردد ، لحظة ، فى رفض هذا المفهوم الطفولى رفضاً قاطعاً ، لكونه - أولا - مفهومًا ساذجاً الى أقصى ما تمنحه السذاجة ، ولكونه - ثانياً - يقدم علاقة ميكانيكية لا يمكن أن تكون تعبيراً عن العلاقة ذات المستوى الرفيع من التركيب والتمتعيد ، القائمة - عضوياً وموضوعياً - بين عملية الابداع الادبى والفنى وبين حركة الواقع ثالثاً - يفرغ العمل الابداعى من قيمة الجمالية العليا التى هى - أساساً - سر كينونته ، ولتى بها يستطيع الادب والفن احياناً ان يعطيا الواقع هذا أكثر مما يأخذان منه ، وبها يستطيعان احياناً ان يرفعنا من شأن الواقع ذاته ، وأن يضيفا اليه ثراءً حضارياً عظيماً .

المفهوم اليميني : الذى يقطع حبل الاتصال بين العمل الابداعى وواقعه الخارجى . يقول أبواب كل منهما عن الآخر .. أى أنه يضع الاستقلال المطلق النهائي لكل منهما ، بعيداً عن الاستقلال النسبى ..

ينهض هذا المفهوم باسم الدفاع عن جمالية الأدب والفن ، أو باسم الدفاع عن القيم الروحية فى وجه للتيارات المادية .. أو بحجة التسمّى بالأدب والفن الى أعلى المثل الجمالية بعيداً عن أشياء العام للعادية وشؤونه العابرة للتح .. الخ ..

لكن الأساس الخفى لكل هذه الخرائع كثيراً ما يشيرون اليه ويقتربون منه ، حين هم يرددون المقولة الشهيرة : « ما دخلت السياسة شيئاً الا أنفسهم » .. فهم ، إذن ، يشفقون على الادب والفن أن تفسدهم السياسة ..

ترجى الآن للكلام على العلاقة بين مقولة للسياسة هذه ، وبين مفهومهم عن واقعية الادب والفن ، لكى نناقش ، قبل ذلك ، موضوع هذا السؤال :

١ - لهذا أطلقت على هذا المفهوم الآخر للواقعية صفة « اليميني » ٠٠
 لأنه من المعروف جيدا ان هذا المفهوم لا يحتضنه ويدافع عنه ،
 في بلداننا العربية وفي سائر بلدان العالم ، سوى أهل اليمين ٠٠ وكثيرون
 منهم يوظفونه لخدمة الايديولوجيات اليمينية بمختلف تياراتها ٠٠ وليس
 ذلك من غير سبب « عقلاني » ٠٠ فهناك سبب مطوم ، وواضح ،
 و « عقلاني » أيضا ، هو كون هذا المفهوم يوم لأهل اليمين المحافظين شيئا
 من الاطمئنان الموقوت ، بفضل ما ينجم عن الأخذ بمفهوم القطع الكامل بين
 الابداع والواقع من عزل فئة المبدعين عن حركة الصراع الاجتماعي أو الوطني
 أو الفكري أو الايديولوجي ، ولبعادهم عن معاناة هذا الصراع ، ليحضرُوا
 مفهوم الابداع في نطاق التأمل الذاتي « الصافي » مرتين لحالة الاغتراب
 عن مفهوم الوطن للعالم ٠٠

من هنا ينكشف سر العلاقة بين هذا المفهوم يميني لواقعية الادب
 والفن وبين المقولة اليمينية المعروفة عن السياسة (ما دخلت السياسة
 شيئا الا السبحة) ٠٠ ان هذه المقولة بذاتها مصنوعة في مصانع الفكر
 اليميني ، وهي تشكل جانبا من جوانب الايديولوجية لهذا الفكر ٠٠

اما السياسة التي تفسد كل شيء فتدخله حتى الادب والفن ، فهي
 السياسة بمفهومها المتخيل ، أي المفهوم المتداول في « بورصة » الارتزاق
 بالسياسة ، والنفاق والخداع والسباحة في مسنقات التآمر على مصالح
 الوطن العليا وعلى الطامح الوطنية والقومية والتقدمية للشعب ٠٠ اننا -
 اذن - مع القول ان سياسة - بهذا المعنى - تفسد كل شيء صحته ، وتفسد
 الادب والفن بخاصة ٠ لكن هل هذه هي السياسة ؟ ٠٠ ان السياسة علم ،
 لها جلال العلم ، ولها قوانين العلم وثوابته الكونية ٠٠ هذا
 أولا ٠٠ وللسياسة - ثانيا - سلوك من طراز رفيع ، سلوك كفاحي لا يسلكه
 غير المكافحين من أجل حرية الانسان في الابداع ، ومن حق تحرير الاوطان ،
 وتقدم البشرية ، وسعادة شعوب ، وسلام العالم ٠

للسياسة مفهومها التقدمي اذن ٠٠ وهي - بهذا المفهوم التقدمي -
 ترفض تلك المقولة اليمينية عن السياسة رفضا قاطعا ، وهي أيضا -
 بمفهومها التقدمي نفسه - تدخل في حالة الانسجام بالاتساق مع الادب
 والفن ، من حيث كونها تتلاقى مع الادب والفن ، على مبادئ وقيم
 مشتركة ، وعلى مثل عليا متساوقة ٠٠ معنى ذلك ان السياسة
 اذا دخلت الاحب والفن ، لا تفسدهما ، بل تحقق بهما أحد أشكال
 تجلياتها المتميزة والامتازة ، بل تحقق أعلى أشكال تجلياتها الرفيعة ٠٠

لكن هذا الشكل الاعلى لتجليات السياسة ليس ممكنا أن يتحقق الا ضمن لتجليات الجمالية الفنية للعليا لكل من الادب والفن . فان لم يكن هذا الشرط ، فلن يكون الادب ادبا ولا الفن فنا ، ولن تكون السياسة سياسة ، أى لن يكون العمل / للنص صالحا كنص أدبي أو فني ، ولا صالحا كخطاب سياسى . على أن ذلك ليس شرطا في دخول السياسة وحدها في حرم الادب والفن ، بل ذلك شرط أيضا لكل ما يدخل في جسد الادب والفن من أشياء الواقع وهوومه وقضاياه ومشكلاته جميعا ، بالجملة وبالتفصيل معنا . .

— لماذا ، تخصيص السياسة وحدها بإفساد الادب والفن في مفاهيم أهل اليمين ؟ . .

السؤال هكذا يكشف البعد الايديولوجى في هذه المفاهيم ، ويعرى هذا البعد تعرية كاملة . ان تخصيص السياسة هذا يقول ، بفصاحة مقننة : ان المسألة عند أهل اليمين ، حين هم يتشددون في رفضهم للقاطع القامع لكل علاقة يمكن أن تتحقق بين الادب والفن وبين السياسة ، ليست مسألة دفاع عن جمالية الادب والفن ، وليست أيضا مسألة بحث في النظرية الادبية والفنية ، وانما هى — حصرا — مسألة تتكلم مباشرة بالسياسة ذاتها . فان للسياسة بذاتها عندهم خطرها الأشد ، فكيف اذا جأتهن السياسة تنزع ادبا أو فنا أخذا ، ونفاذا ، مادرا حدير البحر ، أو منسابا انسياب العطر ؟ . . انها السياسة ترعيبهم أن تدخل في زحام الناس محمولة على أجنحة الادب والفن . . ذلك الادب أو الفن الذى يقتحم على ظالمى الناس حصونهم ليديكها مهما كانت حصونهم هذه منعمة ممردة . .

تلك هى المسألة عند أهل اليمين المحافظ الرجعى . . المسألة كلها أن أهل اليمين هؤلاء مشفقون من السياسة على انفسهم وحدها ، لا على الادب والفن . .

أما نحن ، للباحثين عن واقعية الواقعية ، فنشفق بالفعل . . نشفق صادقين مخلصين من السياسة على الادب والفن . . لكن ، أية سياسة ؟ . .

نحن نشفق بالفعل ، صادقين مخلصين ، على الادب والفن من السياسة الآتية اليهما من ايديولوجيات هذا اليمين ، التى تحاول أن تخنق الادب والفن بالحيولة بين خلايا جسديهما وبين شخصيات الحياة والنشاط والعافية تتدفق من أنفاس الوطن والعالم . .

ونحن نشفق ، بالفعل ، على الادب والفن من السياسة الآتية هذه اارة من الموجات اليسارية التى تحاول هى أيضا — دون قصد — أن تخنق

الادب والفن بشحميل جسدتهما الجميلين أثقال السياسة المباشرة وشعاراتها المتحجرة ، دون أسفاق ، ودون وعى بأن جسدتهما لا يطيقان احتمال ذرة واحدة خارجة عن طبيعة البنية الجمالية الفنية لكل منهما ، ودون وعى أيضا أن ثقل الذرة الواحدة من هذه السياسة المباشرة وشعاراتها ، شأنه أن ينجر للسياسة والشعارات قبل تفجيره جسده الادب والفن . أى أن اختلالا ما يصيب وعى العلاقة للصحيحة بين السياسة والفن ، وبين الواقع الخارجى ، لابد أن يكون هذا الاختلال اصابة مباشرة وقاتلة لكل من الفن ومن السياسة ، أى اصابة للقضية المراد صياغتها فنا ابداعيا ٠٠

— إذن ، ما العلاقة للصحيحة هنا ؟ ٠٠

— هي علاقة الواقعية بمفهوما الواقعى ، لا بمفهوميها الاخرين : اليسارى الطفولى ، واليميني الرجعى ٠٠ أعنى للواقعية القائمة ، طبيعيا وموضوعيا ، فى أساس كينونة الادب والفن ، وهى التى قلت فى مستهل البحث انها نتاج العلاقة التفاعلية الخلاقة بين الآلية الداخلية المستقلة لعملية الابداع الادبى والفنى وبين الآلية لادخلية المستقلة لعملية تطور الواقع : واقع الوطن والعالم ٠٠

علاقة الواقعية هذه مشروطة — كما نرى — بشروط أربعة ، أو هي متكونة من عناصر أربعة :

— أولاها ، أن للعلاقة هنا ، علاقة « تفاعلية » ٠٠ وهذا شرط أو عنصر ، يعنى رفض هذه للواقعية أن تنحصر وظيفة أحد طرفي العلاقة . وهو الفن ، فى كونه « منفعلا » دائما ، وتنحصر وظيفة الطرف الآخر ، وهو الواقع الخارجى ، فى كونه « فاعلا » دائما ٠٠ أن هذا الحصر ، بكلا وجهيه ، يمارض صراحة مع مضمون « التفاعلية » ٠٠ فان شرط العلاقة « التفاعلية » بين طرفين : أن يتبادلا وظيفتى « الفعل » و « الانفعال » ، لا أن يختص أحدهما « بالفعل » مطلقا ، ويختص الآخر بـ « الانفعال » مطلقا ٠٠ هذه الواقعية اذا رفضت ، هكذا ، حصر وظيفة الادب والفن فى كونهما « منفعلين » للواقع ، فقد اعترفت لهما — ضرورة — بدور « الفعل » والتاثير فى الواقع ٠

— ثانيتهما ، أن التفاعل هنا يتحقق بين طرفين يتمتع كل منهما بميزة ارتباط وجوده بـ « عملية » ٠ وكون هذه « العلوية » ذات آلية داخلية خاصة مركبة ومعقدة ٠٠ أن اعتراف واقعتنا هذه للادب والفن بهذا المستوى من التركيب والتعقيد الداخليين ، يعنى انها تنفى عن نفسها

تهمة القول بملاعة الانعكاس المرآتية البسيطة ، للساذجة ، بين العمل الابداعي والواقع الخارجى .. كما تنفى عن نفسها تهمة القول بميكانيكية الملاعة بينهما ..

- ثالثها ، ان كلا من العهليتين المتفاعلتين مستقلة عن الاخرى بآليتها الداخلية ، اى ان لكل منهما منطقها الدلخى متمما باستقلاليتها عن المنطق الدلخى للمعلية الاخرى .

- رابعها ، ان هذه الاستقلالية نسبية وليست مطلقة ، اى ان استقلال عملية الابداع الفنى بمنطقها الدلخى للخاص لا يعنى انفلاقها عن الواقع انفلاقا هو المستحيل .

هذه الشروط ، أو هذه المكونات / الأسس الواقعية الادب والفن ، ليست مفروضة فرضا عليها بالقصر من خارج البنية الفنية الابداعية لهما ، بل هى شروط ومكونات داخلية تعمل فى تأسيس بنيتها الفنية الابداعية ذاتها .. من هنا قلت ، فى ما سبق ، ان كينونة الادب والفن هى نفسها كينونة واقعية .. وقلت ان هذه الكينونة ، لمكونها واقعية ، موضوعيا ، فهى لذن متحركة ، متحولة ، متجددة دائما ..

بهذا الزمن العربى وحده استشهد على ما أقول .. فهذا زمن شاع وصفه ، ببيننا نحن العرب ، انه زمن ردى .. لكن وسط ركام الرداءة فى زمننا هذا ، يتوهج أمر جديد : لم يبق أحد فى بلاد العرب ، بل فى كل بلاد كل العالم ، لا يرى هذا الجديد الذى يتوهج الآن .. وأين ؟ - فى لبنان بالذات .. فى هذا البلاد العربى الأصغر والأضعف والاكثر غرقا فى بحر الرداءات فى هذا الزمن العربى الردى .. فى لبنان الآن شعب يشق عن نفسه غلاف المساءة للصلب واللفظ .. ويخرج من جلده للبشرى العادى ، مستبدلا به جلد الانسان / الاسطورة ، مقاتلا وحده أقوى عدوين شرسين للعرب ، اى لحركة للتحرر الوطنى العربية هما : اميركا والامبريالية ، ودولة الصهاينة العنصرية .. ومقاتلا معها عدو لبنان الدلخى الحالم والهاثم بمشروعه الانتحارى ، مشروع السيطرة الطائفية العنصرية الفاشية على لبنان ..

شعب لبنان يقاتل ، فى جنوبه المحتل ، جيش اسرائيل ، واسطورة القوة العسكرية الاسرائيلية ، وغطسة السياسة الاغصابية للتوسعية الاسرائيلية .. قاتل بشجاعة ، بمهارة ، بغدائية ، بنظامية حقيقية مذهلة .. وبتصعيد يومى لوتائر القتال ، لكان لديه « ترسانة » ضخمة لا تنفذ من اللطافات يستمد منها كل يوم ذخيرة أشد بأسا وأعظم اصرا ..

شعبنا في لبنان يقاتل ، يقاتل ، يقاتل ، لأن القتال هكذا هو اليد
الوحيدة لفتح نافذة أمام الوطن ستتحقق منها بشائر النصر ، وستطل منها
ملاحم الحرية ..

استشهد لكم بهذا الامر الجديد المتوهم جدا في الوطن العربي وفي
العالم ، مبرهنا لكم ان الادب والفن واقعيان ، موضوعيان ، بطبيعية
كينونتهما الفنية ذاتها ..

استشهد لكم بهذا الامر الجديد ، لأن هذا الامر الجديد نفسه أراه
الآن يستدرج الادب والفن ، في لبنان خصوصا ، الى المشهد العظيم حيث
جبهة المقاومة الوطنية اللبنانية تصنع ملحمة التحرير العربية المعاصرة ،
في أرواح زمن عرفه تاريخ الثورة التحريرية العربية .. وأرى المشهد العظيم
نفسه وقد استدرج الادب والفن بالفعل الى طبيعة كينونتهما الاصلية ،
أي أراه الآن وقد استدرجها الى اعلان ولقيمتها الكيانية ممارسنة
صريحة ، دون التغييب عنها وراء جبال الغيوم ..

ان المواقف الابداعية حيال الواقع اللبناني القتالي وتطوراتها ،
وتحولات هذه المواقف من التردد بين موقف للهمود وعدم المبالاة وموقف من
الغضب والنقمة ضد الحرب بوجه مطلق ، الى الاعتزاز بمجد القتال اليومي
المختصاعد عنفا في الجنوب .. اقول : ان هذه المواقف بكل تحولاتها تضع ،
ببساطة وعمق ، حقيقة بسيطة وعميقة ، هي ان كل موقف ابداعي ،
مهما يكن اتجاهه ونزوعه للفني والفكري أو الايديولوجي ، هو موقف
واقعي ، موضوعي ، يتحول ويتجدد دون توقف ، وأن كل عمل ابداعي
هو عمل واقعي ايضا ، ترتبط صفته للواقعية بصفته الكيانية ذاتها ..

هذا يعني ، في اجتهادي ، أنه ليس صحيحا تصنيف المواقف والأعمال
الابداعية الى واقعي وغير واقعي ، أي ليس صحيحا وضع صفته الواقعية
في موازاة الصفات الاخرى لهذه الاعمال ، كالرمزية والسوريالية والرومانسية
.. الخ تلك ، لكون هذه الصفات جميعا انما تجيء كإضافة الى الصفة
الكيانية الاصلية ، وهي الواقعية ..

لكن المسألة تختلف في النظرية للنقدية ، وفي العمل النقدي التطبيقي
منها تبرز للواقعية كمذهب نقدي ، أو كمدرسة في النقد ، وكاتجاه فني
أو فكري أو أيديولوجي في قراءة الأعمال الابداعية قراءة ناقدة .. ان
الواقعية هنا تقف موقف الموازي والمعارض مما لكل من المذاهب أو المدارس
أو الاتجاهات للنقدية الاخرى ، لكون العملية النقدية ، وإن كانت في

بعض وجوبها لا تمنع خارج العملية الإبداعية ، تحتاج إلى حضور الوعي التحليلي والتركيبى ، وهذا الوعي لا يؤدي دوره النقدي أن لم يكن له منهج وللمنهج قاعدته النظرية ، مستمدة - أولا - من وعى القوانين الداخلية لعملية الإبداع الأدبى والفنى ، ومستمدة - ثانيا - من وعى القوانين العامة العامة لتطور الواقع الخارجى . وهنا يختلف النقد الواقعى من غير الواقعى بأن الأول يتميز بنهجية الواقعية ، أى المستندة إلى حضور كل من هذا الوعي وذاك ، أو المستندة إلى وعى العلاقة التفاعلية الخلاقة بين عملية الإبداع الأدبى والفنى وبين عملية تطور الواقع .

على أساس من وعى العلاقة الخلاقة هذه ، لا يكتفى النقد المنهجى الواقعى بتحليلات البنية النصية وحدها ولذاتها ، بل هو - إلى ذلك - يدخل فى عمق البنية النصية كاشفا علاقاتها الواقعية المنحدرة فى ذلك للمعق .

إن العمل النقدي القادر على كشف هذه العلاقات بخصوصياتها الذاتية والموضوعية ، يشكل عملا إبداعيا نقديا من حيث كونه يصل إلى استنباط العناصر الجمالية الأكثر حيوية وخصوبة ونضارة فى العمل الإبداعى الأدبى أو الفنى ، أى فى النص موضوع النقد .



وختاما ، نستخلص المنطلقات المركزية لهذا البحث عن واقعية الواقعى :

- * أولا ، أن كل الأعمال الإبداعية فى الأدب والفن واقعية موضوعيا ، مهما اختلفت مذاهبها أو اتجاهاتها الفنية أو الفكرية أو الأيديولوجية .
- * ثانيا ، أن واقعية الأعمال الإبداعية هذه : متحركة غير ساكنة ، متحولة غير ثابتة ، منجددة غير منحدرة .

* ثالثا ، أن العمل النقدي وحده ، دون العمل الإبداعى ، يخضع للتصنيف إلى : واقعى ، وغير واقعى . والواقعى نفسه يخضع للتصنيف إلى : منهجى ، وغير منهجى .

* رابعا ، أن العمل النقدي التطبيقى هو فى بعض وجوهه عمل إبداعى نقدي ، تكونه يستدعى - بالضرورة - إلى جانب العناصر المنهجية والنظرية ذات الطابع الموضوعى ، عناصر أخرى مكملة لوجوده ، لها طابع ذاتى ، كمعصر القنوق الفنى الشخصى ، أى عنصر القدرة الذاتية على كشف مكامن الجمال الفنى فى النص موضوع النقد .

القصاص الأخرية لمبرور محمد الخميسي

(١)

حزن القلب

أحبائي بمصر
إذا برغرف في الحمى صوتي
كهمس الطير ،
يختلس الرجوع على جناح الليل والصمت
ويسرق زورة المشتاق للعش
من الصياد والموت ،
ليحضن مصر بالأجنحة الظلماء
وبالقطرات ..
ويهمل صحره ،
بروائح الأشجار والأفراح .. مهربات
ويسكب في ربوع الوطن الأخضر
للأحباب أغنيات ،
فلا تنحوا على بلوكم
لو فاض حزن القلب في شعري ..
فشوقي هذني
شوقي هذني ،
وأحال عمري كله لهفات !

(٢)

أسافر في الزمان وغريتي عجب
ومصر تعيش في قلبي حرائق ،
وما بيدي أظفي من لهيب
تكم علق لي حبي مشاق
أقل أحب وجهك يا بلادي
ولو أصبحت في صدري بندق !

(٣)

يا آسى الجرح هل للشوق من آسى ؟
لو أنها امرأة تحل أحبابي ،
هنا أمر الفراق المر واليأس
لكنه وطني المعبود يا آسى !



يا آسى الجرح قلبي في الدجى يكف
ومصر في أدمع العينين تنحرف
فارتطأ على وأحبابي وما عرفوا
بان شمس نهاري بدمهم سدف !



يا آسى الجرح وثقنا أن لي أملا
أنى ولو لحظات أملا القسلا
بمصر قبل انطفائى في الأسى أجلا
يا آسى الجرح ما صب لعمر سسلا !

(٤)

طلعت في عيذك ان الزهر موطه الربيع ،
والفازح الريض لا تشفيه
غير فرحة الرجوع ..
من يشترى عمرى
بالحظة أن أووب الى الرجوع ؟

(الاسى : الطبيب يداوى الجراح)

كسروا يراعى ولكنى
خفرت على جذران مصر اناشيدى بانظاري
دمى هنالك مكتوب ،
فان طمسوا حروفه اج في الظلماء كالنار ،
وهناك حيث هم صلبونا
كلما بزغت شمس
راى الناس فيها نون اشعاري !

مصر في القلب

حملت مصر بقلبي ،
واغتربت بها
وصنتها في رجائي من اعادتها
اتخذتها في ابتهالي
من لظى دنس
قد اضرمته
ابادي مستبجيتها ،
وان مصر فصول
في تماثيلها ،
وبيمها
ان يؤجل موعدا فيها !



في العاصفة
كم تتجهنك يا عصف الرياح
وعلى جسمي علامات الجراح
كم توسدت اعاصير الاسى
وتنافعت بطعنات القراح ،
كم شربت الظما الكساوى لظى
وطعمت الجوع مكتوف السراح ،
غير انى لم ادنس هامتى
بانحناء .. المستقل المستباح !

النفخ في صور الخروج

السيد النحاس

هي ذى الطرقات القديمة
مزق طافيات على النفط والذهب المنكس
أعين فاغرات تموت وتحيا .. تغيب وتظهر
أذرع حاسرات عن العظم .. عن عانة القيد .. عن سرطان الحجر
فاقتف
قلبك المنطفي
واسقدر
واجه الأرض قبل السقوط

هي ذى الطرقات القديمة
مى ذى المرأة الطفلة البكر والموسى الفاضلة
تجتلى صحوها فى انطفاء الزناء
تجتلى عرسها فى مرايا السبات ..
.. يغيم ، يبين ، يضاجع أشواقها الأفلات
يهزم اللطم فى حملها الكاذب
تتمطى السنون العقيمة فى شبق الخضرة اللاهب
فاقتف
قلبك المنطفي
واسقدر
واجه الأرض قبل السقوط

هي ذى الطرقات القديمة
هي ذى الطرقات التي قد بقت
موعدا للفتوح للانقسام

انتنتها حروب القبائل
 بين ليل خؤون وصبح مخاتل
 فتوجه بقلب خصته الصهاين
 واستلم عضوك الخنثوى بصيرا
 وانحدر نحو سفح الجنون تسرطن بزقوم بيروت ، مهل شاتبلا
 وانتظر في عويل النساء طويلا
 واستعد بالرياح وبالأرض ، سر القرباء الخفين
 واستعد بالحجار وماء المحيطين ، رجع للسفن
 لا تخن
 واستدر
 واجه الأرض قبل السقوط

هي ذى الطرقات القديمة
 ما هنا رشق الذاهبون خطى للغياب
 ما هنا فتح الغائبون كوى للذهاب
 ما هنا مدت الرغبة الصاعقة
 ألف ذراع
 دونها فلوأت الشمس
 وشطوط تنقيء الرياح تمج العواصف
 دونها نهضت البغايا سدى
 وصريف الجياح
 فلمن تسرجين خيول البداة
 ولمن تضربين حقوف الوداع
 ولمن مدت الرغبة الصاعقة
 ألف ذراع

هي ذى القاهرة
 هو ذا النيل ، ذا شجر الذاكره
 ظللت فوقهم سحب القلب ، أغتت
 سهست شهوة ما طره
 صوب الممسى المركزى السلاح
 قالت القاهرة
 « لا تقا يضحمو النيل بالسائحين وبالسائحات »

صوب العسس المركزى السلاح
قالت القاهرة
« لا تقا يضمنو للقمع بالموسبات »
صوب العسس المركزى السلاح الى نفسه
اطلقوا مهرة الموت من شاحق للصمت والانتحاب
قتلوا القتل فى دمهم
هاجروا من ضلال الاسامى
هاجروا من رماد الصنفات ، نثار الحروف ، رميم الغياب
ماقتف
قلبك المنطفى
واستند
واجه الأرض قبل السقوط

هو ذا آخر الطم ، آخر ليل طويل
رتبى الذاكرة
وامنحى القلب آخر باقة حزن ثقيل
واجرمى الحلم - الحمضى عن آخره
طرزى وردة الشمس فوق سهوب الرحيل
افصلى طمنا عن كوليس مارك لا تفصليه
افصلى يأسنا عن دياميس نارك لا تفصليه
افصلى دمنا عن نوليس عشقك لا تفصليه
افصلى موتنا عن متاريس حريك لا تفصليه
ما بقى فى اليبدين سوى ظلك الطاسمى يراوغ طمى التجسد ،
نار القيامة
ما بقى فى اليبدين سوى ندف الخصر ذاب على شفة الرقصة المستحيلة
ما بقى فى اليبدين سوى رجفة مزمنة
وسراب جديله
ما بقى فى اليبدين سوى ما بقى فى اليبدين ،
سوى ما بقى
آخر الحلم ، آخر ليل طويل
رتبى الذاكرة
وامنحى القلب آخر باقة حزن جميل
وامنحى آخر الليل آخر زوبعة حائرة
وامنحى القلب آخر باقة حزن جميل

سيف في نفسي

وصفي صادق

سيحتي الجبلى . .
 بالجوع . . الصبر . . السخط . . الفقراء . .
 بالأوغاد . . للقوادين . . الجلادين .
 بالآلهة . . الأحلام . . للشعراء
 سيحتي الجبلى . .
 بالأحزان . . وبالأموات
 يا عابرة بحر الآلامات
 لجهنم !
 بالسبعة آلاف مخاض
 ان لم تلدى الآن .
 زلزالا . . بركان .
 برقاً . . أمطاراً . . أقمطار
 لجهنم !
 بالسبعة آلاف مخاض
 ان لم تلدى الآن .
 أنهاراً . . وزهوراً . .
 وعصافيراً . . وسناجب .
 ان لم تلدى - من صلبى - شمسى
 عذراً يا سيحتى
 قد طفحت بالعوسج كاسى .
 قد جاز الليلة سيف فى نفسى
 نفسى تطلب من تهوى . .

تبيكي .. تتوجع ..
 وشفاي في ثديك ظمأى تنتقطع ..
 آه .. سيفتي ..
 يا واحدي .. في العشق وفي اليتيم ..
 يا ربة قيسدي ..
 وهلاكى وخلصى ..
 ردى الآن ..
 الى بكارة احلامى الاولى ..
 ومرايا زهى المنكسرة ..
 ردى نارى .. وردائى ..
 وذراعى .. وجيادى .. وقرايبنى ..
 رديلى .. رفينى ..
 ردى بصرى ..
 مانا شاعرك الأعمى المجهول ..
 راحت بعينى على قلبك ..
 اعولما .. وقرونا ..
 وخسرت رهائى ..
 لكنى لم أخسر بعسدي ..
 نور للقلب .. وشمس للحرف ..
 وأنا شاعرك المحزون ..
 مولى .. من زفراء القهر ..
 ووشم الأغلال ..
 وضراعات الفقراء وراء الأبواب ..
 مولى .. من عطش الأرض ..
 وضمت الأنهار ..
 من أنشودة عصفور في القيلولة نشوان ..
 وذبالة مصباح ..
 يبتسم على وجه الظلمات ..
 وأنا شاعرك للماشق ..
 الصالم في محبرتى ..
 قافية تنحاز تمم يدا ..
 لغريق للظلمة في كل مكان ..
 قافيتى لا تسطح الا ويتجمع خمسة ..

وحروف خمسة :

» ألف ..

نون ..

سين ..

الف ..

نون .. »

سيدتي الحبي . . قولي :

أين - ترى - من كاسك أهرب ؟

أين - ترى - من عشقك أهرب ؟

نفسى تطلب من تهوى ..

تبكى .. تتوجع .

وشفاهى فى ثديك ..

ظماى .. تتقطع .

أعترى .

أنى مت على صدرك مقرورا مشتاق .

أعترى ..

أنى مت على شطآنك ظمان ..

وجاز الليلة سيف فى نفسى .

نفسى .. لا تقتزى أبدا .

نفسى .. لا تقتزى أبدا .

الحياة في الزمن الخطأ

محدث أيوب

تتعانق أصابعنا على ضفاف النهر .. نسير .. نهذى بكلمات الحب
أحبك .. أحبك .. أراك في نضارة وجه أخى الرضيع ..
أراك في تجاعيد جنتى الباسمة ..

بيتنا عش المصغور .. شراينا قطرات الندى .. طعامنا حبات الفاكهة
غدنا كالיום خب في حب .. وهم في وهم ..

أحلى مسا لأحلى شباب .. شديا أبو على شد .. مساء الفل
الصنف النهاردة ملبن .. بعد دقائق أنسى ما على وجه البسيطة ..
أنسى ماذا .. لا أنكر ..
يسنننى أولاد اللحال حتى باب غرفتى .. أنام حتى الغد .. أكره
كلمة « غد » .

صباح الخير .. محاضرة اليوم كانت صعبة .. لم أستطع إكمالها ..
هل يمكننى الاستعارة كشكولك .. موعدنا غدا فى الكافيتريا ..

أتوه بين المعامل . . أذوب داخل اندوبة اختبار . . أتلون بلون
الأحماض . . ولون الفساتين الفاضحة . .

أسير وحدي على ضفة للنهر . . أضيع وسط همومي . .
أين أنا ؟ أين أهدافي . . مبادئي . . ميولي . .
أين المثل العليا التي آمنت بها يوما . . أراها اليوم تبيع الكلمات
لتشتري المركز . . الشهرة . . المكتب المكيف . . للتصنيف في أوروبا . .
للذهاب إلى النادي . . للذهاب إلى الجحيم لهم جميعا !!
أين الانتماء إلى القرب . . إلى هحف . . أروى بعرقى نضارته . .
أحفر بأظفاري حروفه . . أرسم بدمي ملامحه . . أعيش لأحققه في غدي . .
ما زلت أكره هذا اللغد . .

أريد خلاصا في دنيا بلا لون . . سوى لون سحابات الحشيش
الأزرق . . بلا طعم سوى طعم القبيلات الباردة . . بلا رائحة سوى رائحته
الأحماض في حجرة الدراسة . .

أشعر أنني جئت في الزمان الخطأ . . والمكان الخطأ . .
أعيش حياة لشخص آخر يحمل اسمي . . عنواني . . بطاقتي
يقطن داخل غرفتي . . يوم أبي الطيب بأنه ابنه . .
يهتف في المظاهرات . . يحب في أوقات الفراغ . .
يضيع في باقي اليوم . .
سأقتل هذا الشخص لأحيا أنا . . أنا . . أنا . .

أصعد على سبور الكورنيش . . ألقى بهذا الشخص الغريب في باطن
النبيل . . دوائر من الماء تتسع وتضيق حتى تختفي تماما . .
الحق يا جدع . . واحد ربما نفسه . . شديا مراكبي . .
يا ميت ندامة على الشباب . .
يا ميت ندامة على مصر . .

إلى طفائى على ومحمد

سهير عوض

- ما أقدرش أكون عرافة بيوم •
- ولا بعرف للحكمة فى وشوشة الودع •
- لكنى كالأطفلة امثلت ••
- وقصحت على الفرشة الللى كلحها الزمن •
- توب العجوز أسممر طويل •
- وش للعجوز أسممر غريب •
- قالت بصوت نغمه رتيب
- مدى كفوفك يا صبية وشوشى ودعى وسمى •
- أنا قلت بسم الواحد الرحمن وشوشت للودع
- قالت العين فى طريقك يا بنيه •
- واللام فى ليل قمره تمام
- واليه نمام ••
- قلت للصبي •
- قالت المرم ماخه بتيوس الأدان
- والحه حاميكى لم ينمام ••
- والميم مطر •
- والدلال دولير دايره لليوم واللى جاى •
- قلت فبن بكره يا خاله دا الللى جاى •
- محت ايديها وبعترت كل الودع

- وقالت لى حلمك لمنه صورته مبهمه •
 ضمى كفوفك ولفردحيسا
 نظمى غزلك وقولى واسالى
 يمكن بيان ملمخ فى كفك يتقرا •
 أنا قلت مين يتقدر يرجع للبكا والفرح
 والحب القديم عفويته •
 واللعب فى الميدان وتجميع الطوايع والصور
 وجماعة التمثيل وخوننا من النمر •
 قالت للصورة ما زالت مبهمه •
 قلت لها مين ع الحزن يوم كان دلنا •
 واللطم ليه قبل الاوان طاله للزمن •
 وانتكسرت جوانا قذرة الاندهاش او للقلق •
 ولغاتنا ليه مهزومة والكلمة فى حلقنا بتتخفق •
 قولى مين فتح عيوننا ع التواريخ الكثيبة والنظم •
 قالت لى دا الزمن اللى دار
 أنا قلت زمن المسخ آت
 فيه السيوف معروضة وسط الانتيكات •
 للزينة مش مرفوعة بايديين الجمان •
 أدى الزمن أدى لللى دار • •
 هايقولى ليه ودعك يا خاله •
 وأنا شايه ناسه بيشتحتوا منفى لجسد
 وأنا شايه ناسه بيشتتروا منفى بوطن
 وطحننا معجون بالوجع • •
 والصارى ما يرفرش فيه اطفى علم •
 لى الودع
 وسيبى لى اسمين فى البراءة بيكبروا •
 يمكن فى يوم اسمع ندام فى الميدان بيكبروا •
 لى الودع •
 لى الودع •

شهادة مستشرق

في العالم المعاصر يحاول باعة السياسة والايديولوجيات مثل الحقوبين التجاريين يحاولون ان يقدموا ما هو قديم على انه شيء حديث ، وعلى العكس في المجتمعات الاسلامية التقليدية ، لا تجد الافكار والمقائد الجيدة تقبلا واستجابة الا اذا قدمت باعتبارها تتضمن عودة الى التقاليد القديمة النقية ..

هكذا يقول المستشرق برنارد لويس الذي وضع ابحاثا رئيسية عن الاسلام ولكنه لئلسف الشديد لا يطبق هذا المفهوم على كل ما فعلته دولة اسرائيل وفلسفتها العنصرية الصهيونية حين احييت في الدين اليهودي تلك الوعود التي قالت ان الرب قد وعدها بها ومنها ارض فلسطين ..

كانت لجنة الدفاع عن الثقافة القومية قد اصدرت قبل اسابيع بيانا ادانت فيه مبادرة المركز الثقافي الفرنسي لاستضافة المستشرق الصهيوني برنارد لويس بعد ان كان قد استضاف الممثل الفرنسي ايف مونتان الذي لا يكف عن اعلان عداوته للعرب ومناصريه للصهاينة ..

وهنا تقدم للقراء المصريين شهادة مستشرق اسباني عن عنصرية وصهيونية برنارد لويس الذي يدعى الموضوعية والحياد ..

برنارد لويس .. شاهدًا ومُشاهِدًا

بقلم : جوان جويتيمبول ..

ترجمة : ليلى الشربيني

في ثمانية عشر مقالة كتبها « برنارد لويس » تحت عنوان يدعو للفضب الا وهو « عودة الاسلام » (دار جاليمار ، باريس ١٩٨٥) يعرض للقارئ المتحدث بالفرنسية ملاحظاته التاريخية التي سبق ان جمعها في دراسته :

« الاسلام في التاريخ » كذلك يعرض للانطباعات التي أوحتها اليه
الانهضة الاسلامية الحالية ، والمواجهة العربية الاسرائيلية بشأن القضية
الفلسطينية .

ومن الاهمية بمكان التركيز على وجهة النظر المزدوجة تلك ، فالدراسات
التي جمعها بالجزء الاول من الكتاب وهي « الثورات الاولى في الاسلام » ،
« الاسلام والتطور » ، « لليهود المناصرون للاسلام » بالاضافة الى
الدراسات الخاصة بانتشار افكار الثورة للفرنسية في الامبراطورية العثمانية
• . كلها دراسات قيمة لما تحتويه من كم معرفة تثير ذهن القارئ الغربي
فبما يتعلق بخصائص الحضارة الاسلامية التي تعد مجهولة احياها
او يندر ما يعرفونه عنها :

وفي المقابل فانه لكتابات المضادة التي اختلفت بموضوعات اكثر
نضادا وحدة ، غالبا ما اخفت طبيعتها المحيزة تحت غطاء من الادعاءات
التي قد تبدو موضوعية ومحيدة • . وحقا فان اسلوب « برنارد لويس »
الذي تميز بالكشف للحقيق عن الاصول ، ونمو الافكار والاهداف لمنظمة
التحرير الفلسطينية ، ليس فقط اسلوبا مهتما بالتاريخ بقدر ما هو مكر
مشاهد مشارك • .

وبتصفح للدراسة التي تخص ماضي الاسلام نجد ما غنية مفيدة ،
ونحن نقدر الوضوح الذي يتعرض فيه المؤلف الى القيم في الاسلام والذي
يبرز فيه ان العقبات التي تعوق التقدم الاقتصادي الاسلامي اليوم ليست
سوى القواعد الجامدة التاريخية للتشريعة منها والاجتماعية التي تنبثق
من التقاليد الحكمة للامبراطوريات الاسلامية للشرقية القديمة • .

✽ جونسون جوتيسول •• مؤرخ اسباني معاصر

وكما حدث في مجالات اخرى ، فان هذه التقاليد قد فرضت جمودا ثقيلا
على ديناميكية التجديد فيما يخص تلك الانكار العقائدية المتسفة التي
أدت الى آثار سلبية شابت الجهود الناجحة لتحديث ، والزمّت القائمين
ذلك سواء في الامبراطورية العثمانية أو في الدول العربية الناشئة منذ
الحرب العالمية الاولى ، لزمتهم باخفاء الافكار والقيم الواردة من الغرب
تحت ستار من ادعاء النقاء ، والحفاظ على التراث • . ويكتب « برنارد
لويس » : « في العالم المعاصر يحاول باعة السمعة والايديولوجيات - مثلهم
كالكندوين التجاريين - يحولون ان يقدموا ما هو قديم على انه شيء
حديث ، وعلى العكس في المجتمعات الاسلامية التقليدية ، لا تتقبل الافكار
والعقائد الجديدة ، الا اذا قدمت على انها تتضمن عودة الى التقاليد القديمة
التيقسية (ص ١٣٦) ••

وهكذا يلخص « برنارد لويس » التوازن الذى دلم خلال القرنين الماضيين كما يراه بين الانظمة التركية والعربية وبين المجتمعات التى تعد نموذجا موافقا للتقاليد الاسلامية « ماثلا لحركة التحرير البرجوازية التى اخذت على يد الصفوة الحاكمة فى القرن التاسع عشر رغم صمم وجود برجوازية أو تحرر ، يجب ادخال الثورة الاشتراكية فى القرن العشرين بلا بروليتاريا أو حركة طبقة عاملة ، وذلك على يد الصفوة السياسية والعسكرية لامة » .

وفى المقالة المتعلقة بمعانى البدع فى الاسلام ، فالملاحظات المتعمفة عديدة ، لكن المستشرق يخطئ المنظور ، مثل معالجته لموضوع « الشيطان داخل المساكنة » الخاص بالعقيدة الاسلامية الذى يشير فيه الى اتجاه العلماء لاختفاء اختلافاتهم فيما يخص امور الدين تحت ستار مبادرة « مؤامرة لنسف الاسلام من الداخل » (ص ١١) الا أن هذه الخاصية التى لا تعد ميراثا يورث عن تاريخ الاسلام ، توجد بشكل اكثر وضوحا فى تاريخ الكنيسة الرومانية الكاثوليكية ، كما توجد ايضا فى تاريخ الانظمة الماركسية الحديثة . ومن تعسفية فكرة المصوم ، ظهر مباشرة اتجاه التعصب . هذا وما زلت تنطبق الملاحظات التى ذكرها المواطن الاسباني المنفى « خوزيه بلانكو » منذ اكثر من قرن ، الا وهى « سيقاوم قساوسة الارثوذكسية بكل الطرق أى محاولات لتعريض وحدتهم للخطر وسيمزلونها حيث كان مبنوهم المفضل دائما هو « تسمية أى خصومة بالعداء » .

وفى جزء آخر من الكتاب يذكر « برنارد لويس » فى أسلوب اقرب لاسلوب معاصره الرحالة « سير ريتشارد برتون » مدى الحقارة التى عاملت السلطة الدينية حرفا ومهنا فى البلاد الاسلامية بالشرق الاكفى وهى الحرف التى تلجدها للطائفة الدينية حرفا وصيغة ان الدونية قد استمرت حتى بعد أن توقفت تلك الحرف عن التواجد ، وقد كانت مهنة التجارة والمال تأثير الريبة فى الذين يمتهنونها (فقد ارتبط التوفير بصفة البخل ، . ، وارتبطت المنشأة مع فكرة الاستغلال ، بينما اعتبرت وظائف خدمة الرب والدولة اسما لوظائف) وكان العلماء اكثر الناس احتراما ثم ياتى بعدهم العسكريون والمتخصصون ، هؤلاء فحسب كانوا النبلاء وفقسا لوظائفهم . وكان الباقون من عمال المدن والتجار اقل شائنا ، وكان من يعمل بيديه على وجه التحديد شخصا محقرا .

وخارج دائرة الحرفيين ، فالمعاملة اليدوية لم يكن لها أى تقدير ، (ص ١٣٤) .

وبالرجوع لمحاضر لث «أمريكو كاسترو» ، و «دومينجز أورثز»
فإن هذا الوصف ينطبق تماما على وضع المجتمع الاسباني لمدة ثلاثة
قرون وذلك فيما يخص المهن التقليدية التي كانت تقوم بها طائفة اليهود
والموريسك ، وللأسف فإن «برناردلوبيس» لم يربط تاريخيا بين هذين
الوضعين المتشابهين حيث كان هذا الربط يمكنه من توضيح فكرته .

وحين نتناول الدراسة التي تختص بالوضع الحالي للعالم الاسلامي ،
يجب أن نحتاط بشأن الجدل القائم ، فليجاء «برنارد لوبيس» الى التجزئة
بدل اشكالا ، نمثلا في تعقيد المشكلة للفلسطينية ذكر : « بين اعوام
١٩٤٧ ، ١٩٤٩ ، مزحت اعداد كبيرة من السكان للعرب من المناطق التي
خضعت لدولة اسرائيل الجديدة ، وتركوا بيوتهم ولجأوا الى التساطع
الغربي بقطاع غزة وبالدول المجاورة . ويدعى الاسرائيليون أن سبب
نزوحهم هو أواخر زعمائهم تتسهيّل حركة قواتهم ، وعودهم بالعودة مع
الجيش العربي للظافرة . وبينما يذكر العرب أن الاسرائيليين هم الذين
طردوهم ، فإننا نجد الادعاءين صحيحان وكاذبان في الوقت ذاته (ص ١٧٦) »
وهذا حيث يتجاهل للكاتب بعض الوقائع التاريخية كمذبحة « دير ياسين »
وإذ يشير في كل مناسبة الى مسؤولية الدول العربية والى ديماجوجيتهم
الزنانة . بل يلقى كل اشارة الى انشطة منظمة « الارجون الارهابية » ،
والتي ادّانها مع الكثيرين « البرت لينشتين » في رسالة احتجاجه على
زيارة مناحم بيجن لنيويورك ، و لايشير للكاتب ايضا الى زرع اسرائيل
الذي تم بالعنف والارهاب في المنطقة .

فقله : ان العرب لا يمكن تفهمهم او يصعب تفهمهم لاهمية
المحرقة لليهود اسرائيل (ص ٢٠٢) ، انما هو قول خطأ عليه ، إذ انه
لا شأن للفلسطينيين بحرق اليهود أو بصلبهم ، بل اصبح الفلسطينيون
صحايا لبرياء لجرائم أوروبا اللفظية .

فبنفس المنطق المخادع يمكن أن تبرر طائفة الهوجنوت البروتستانتية
المهاجرة الى جنوب افريقيا ، استيلاءها على اراضى السكان الاصليين .

ان المصاعب التي خلفتها نشأة دولة اسرائيل مع سياستها
للتوسعية ادت الى اضطهاد الطائفة اليهودية بالعراق وببلاد عربية
اخرى ، والى نشوء دعاية مناهضة للسامية ، لكن « برنارد لوبيس »
لا يذكر هذه الامور بل بالعكس يذكر احتجاج عاهل المغرب على سلطات

فيشئى لاضطهادهم للمواطنين العبرانيين ، فهجرة أعداد كبيرة من المغاربة لاسرائيل لم تكن بسبب اضطهادهم بل كما يذكر تماما « آدمون عمران المسالح » كانت ناتجة عن الدعاية الناجحة لعملاء تل اببيب .

بالاضافة الى ذلك فان « برنارد لويس » يمجو الافكار والامعال التي تخضع للجدل بتجاهله لمسائل رئيسية ، مثل الطبيعة الاستعمارية لعملية غرس الصهيونية ، في أرض يسكنها شعب آخر ، ويخفى بذلك تحت ستار الموضوعية مهمة الدعاية لفكره . والتحدث عن مخاوف العرب من التوسع الاسرائيلي . « حيث ان الحدود الإقليمية لاسرائيل تتغير » . فيلقى الكاتب على العرب مسئولية ذلك نتيجة رفضهم المستمر لاية تسوية (ص ٢٠٤) .

وأخيرا كان برنارد لويس وهو يدافع عن مفهوم جيو ستراتيجي كمؤرخ للشرق الأدنى أقل قدرة على الاقناع بكثير منه حين يتعرض لتاريخ الحضارة الاسلامية .

خمتان بروسل

محمد المخزنجي

لم يظهر متواثبا في ركضه بين البيوت مع مطلع الضبح ككل الايام الماضيةات . لم تسمع صيحته المضحكة « هاى هو » يبادر بها كل من يلتفاه مع قفزة (كاراتيه) في الهواء على سبيل التحية . لم يهوهو لكلب نائم في بئر سلم يوقظه . ولم ينونو لتحديد قطة عن طريقه السريع . ولم يسبقه ديببيه . وغناؤه على درج البيوت التي يحفظها دون حاجة لاذن . لكنه راح يتبدى في نفس الاماكن عبر النور للرمادى الزرق للصباح الباكر ، ساكنا على غير العادة وخائفا من شيء ما لم يكن معروفا بعد ، ثم .. هذا الذى الغريب منه : جلباب من الحبلان الابيض وحذاء (بلاستونيل) ناشف مربوط بدويارة ا اين اقدمه السريعة للحافية المتربة ، و (للشورت) الازرق المبقع وفانلة الالامبال للصفراء القديمة التي ابيضت ؟ ملابس عمله التصباحى السريع وهو يطن كالنطة بين البيوت .. يظهر ويختفى ويظهر ويختفى ولا يكف عن الركض لثناء ذلك .. من البيوت الى (طابونة) الخبز الى البيوت الى طابونة الخبز من جديد ومن جديد البيوت ثم دكاكين البقالة فالبيوت فعربة للفول المحمص - البيوت - سوق الخضار القريب - البيوت - محل الطمعجى - البيوت . مشاوير عديدة خاطفة يلبيها وهو بلعب لعب (الكاراتيه) هذا الذى الصق به اسم لاعبه « بروسل » وكاد ان ينسى الناس اسمه للحقيقى قصار « اسماعيل بروسل » او « بروسل » فقط ، او « المخى بروسل » ضحكا منه وصفة له اذ عادة ما يظهر فجأة في مطابخ وردحات وصلات للبقوت وشقق الممارتين الكبيرتين في الحى . يعلن عن وجوده عبثا للطنولى في شيء ما من (ابليكات) هذه الاماكن او صوته ينادى سيدة البيت « عايزه حاجة بسرعة اصلى مستحجل » هكذا ببساطة مضحكة تنقلب غالبا فيها العين الى حاء والزراى الى سين والجهيم الى كاف وهو على الموم ما زال ينطق حرف الراء لاما « حايسه حاكه بسلعة اصلى مستحجل » . ويضحكن عندهما تنقع انظارهن عليه اذ ان ملامحه لطيفة رغم الغبرة .. تقول لحداهن ضاحكة « انت جييت يا منيل » فريد : « بس ماتقوليس يا منيل احسن والله اسفل معاكى وماعتنس اكلملك » . وتفاجأ به اخرى او تجود كمن فوجئت به تقول : « يوه ، بسم الله للرحمن الرحيم ، انت طلعت لنا منين ياوله » ، فيكون رده : « ح السلام يا اختى ينحنى منى حاله واللامس حاله .. » وهو

يمط حروفه مطا مضحكا ثم يرسلنه في مشاوير للصبح يلبيها ويضعن في جيوبه القروش وبين يديه شيئا مما اشتراه : رغيفين ، قرصى طعمية ، بيضة ، حبة مطاطم . يتمتع لحظة ثم يقبل ويطير . . يحط بين يدي أمه وأبيه الضرير ولخواته البنات الاربع ، في الغرفة المجاورة للسلم بجروم منزل « حسين صلى » ، ويعاود للطيران ، كأنه لم يخلق ليهذا لحظة ، لهذا سرعان ما اكتشفت السيدات في هذا الصباح سكونه ، ثم اكتشفن زيه المضحك والذي كان مضحكا لانهن لم يتصورن « بروسلى » في شكل آخر . وانتشر النبا ، بعد التقصى ، بين التبرفات والنوافذ للصباحية المفتوحة والمتقابلة : « الواد ما يتظاهر النهارده يا عينى » ، « الحاج صلى عاملها صدقه عن ولاد ولاده » ، « بعد ما المزين يطاهر عيال صلى ما ينزل يطاهره على حساب الحاج » ، « فوق للبيعة يا عينى » . وياعينى ، يضحك ، وتاثر ، ونوبة صعود لسفقة راجت تنهال منها على « بروسلى » المعطاي : حجاجة مجمدة لتطبخها له أمه حتى يتقوى بعد الختان . وعلبة بسكويت راح يتأمل رسوما بانبساط متردد ، وكيس فاكهة ، وشاش وقطن ومركزكروم من اجزخانات البيوت ، ونقود ورقية حشت بها السيدات جيب جلبابه الصغير الذى ركبته الخياطة معوجا ، وكان « بروسلى » من كل هذا ومما سيحدث له بعد ساعة أو ساعتين في استغراب ، ودهشة ، وترقب وجل . . يمضى دون أن يتراخى متواتبا قواشب « بروسلى » ، دون أن يتصايح مثله ، ودون أن يطير .



مد « سعد الاسكافى » اللببة بالسلك من مكانه وأدلاها من نافذة البدروم القريبة من الأرض ووضع الفيشة فاضاات ، لكنه لم يتمكن من رؤية ضوءها اذ فاجأته المرأة « الناشفة » - كما جاء في لازمة سبابه لها فيما بعد - أم « بروسلى » بالوقوف في وجهه مانعة اياه من الدخول للمعاونة في الامساك بالولد عند الختان . وضعت ذراعيهما الجافتين في حلق الباب ووقفت بطولها الناحل اليايس تمنع برجاء وحسم أى أحد من الدخول غير « ونه » المزين ، وأخرجت البنات الى الشارع . وقالت أن الولد سيمسكه أبوه وتقوم هى بالمناولة مع الاسطى « ونه » . ولم يثنها أبدا زعيق سعد الاسكافى وهو يضرب كفا كما حوله الناس متعجبا لجنون المرأة ومرددا : « خيرا تعمل شرا تلقى » ولتقق الذخين التماوا على أثر زعيقه معه في الرأى حول جنون المرأة . فأبى الولد ضرير ومقعد منذ سخوات كما يعرف الجميع وربما ينفلت الولد منه ، وهو - سعد الاسكافى - لم يكن يريد الا المساعدة لوجه الله . وأوشك أن ينفزع للفيشة ويسحب اللببة والسلك لولا أن اثناء الناس واتفقوا معه أن « يعمل الخير ويرميه البحر » وأن « الجزءاء عند الله » لكن هذا لم يمنح للجمهرة للصغيرة من للتبدد ،

بل راحت تزداد مكتسبة فضولين جدا .. أصحاب الحكاين المجاورة ونساء اللبدومات الاخرى القريبة وينص الاطفال .. وقفوا في ترقب ينتظرون ما يسفر عنه ختان ولد سيمسك به اب ضرير مريض ، وتخصره - وحدها - أم مجنونة .



في النور بحت حيطان حجرة اللبدوم القريبة من السلم كثيبة ، تسودها آثار آياد كانت تتساند عليها وتلمسها في العتمة ، كانت هناك بقع من العفن الداكن . تنتشر بطول الحيطان وعرضها ، وفي الركن تكومت اشياء بدا أنها من لوازم جهاز البنات . اشارت اليها المرأة قائلة للمزين : « البركة في اسماعيل يا عم ونه » وشعر « ونه » المزين بانقباض ، بل بوجل يداخل ثقته بنفسه كما لم يحدث له خلال ثلاثين سنة ختن فيها آلاف من البشر . ومع ذلك استمر في اعطاء اولمه بالتجهز للختان .. أمر المرأة بأن تغطي (وابور الجاز) نفسها يشدد من نيرانه حتى يغلى الماء فوقه اسرع لتطهير العدة قبل وبعد لستخدامها ، وتأكد من متانة الكرسي الذي سيجلس عليه الرجل للضرير والولد . وأخذ يداعب الولد ويطمئنه ، وكان يرتل بلا انقطاع وعبر حديثه سورة الفلق . وكانت المرأة تتحرك بلا انقطاع في الغرفة الضئيلة دون أن يبدو هناك أي داع حقيقي لحركتها ، ودون أن يكون هناك ما تفعله . وكان الرجل للضرير واقفا يضم الولد الى جنبه ماسحا بيده الضريرة على راسه ومرددا : « ما تخافش يا اسماعيل دي حاجة بسيطة خالص ، بسيطة خالص يا يا » . وكان اسماعيل مبهونا وشاحبا حتى بحت عيناه السوداوان اكثر لمعانا ودكنة . ثم ركن المزين المقعد جيدا الى الجدار وراح يجلس الرجل للضرير معذلا من جلسته لتقلثم مع مجيء الولد في حجره . وارتفع الولد ثم أحاطت به الاذرع للضريرة فتفتحه مهية في وطع المسك جيدا كما شكلها المزين ، وبدأ الولد يصرخ ، صراخا غطى على زعقة المزين اذ رفع جلباب الولد يكشفه : « ايه ده ؟ » وهولت الام سائلة بلا صوت ، مبهوتة كمن تلقي نبأ ظل يخفيه طويلا . وأجابها المزين : « الولد دا مش عيل يا أم اسماعين » وعاجلته المرأة تسكته بتوسل رافعة يمناها في مواجهة فمه : « حلفتك يا الله ما تجيب سيرة . يقطعوا رجله يا عم ونه وما يدخلهوش لا هنا ولا هنا » . لكن دا مش صغير يا أم اسماعين » . « والنبي ما هو دارى بنفسه يا يا . والنبي ما هو دارى بنفسه . أحب على رجلك ما تجيب سيرة لحد يا حاج ونه » وهوت المرأة على قدمي المزين تقبلها ، فتراجع مثلتما : « استغفر الله العظيم . استغفر الله العظيم » . وكان صراخ « بروسلى » يتصاعد مطعما بسبابه المضحك . وكان يشرق بصرخاته ، وبين الصرخات يبين طنين « وابور الجاز » ، وضحك لمة الناس في الخارج .

مع الإنسان

ابراهيم الباني

مئذاني دافى وبجود جليد الغربة يصبح نيل
أصل الطبع رحمانى
وعيني شمس بتضوى فى قلب الليل
ووجدانى
رهيف الحس انساني
تقابلينى
تلاقى الضحكة فجرية
مصاحبينها الجانينيه
وكف الايد ربيع اخضر
مخاصم كل شيء اصفر
وروحى نسمة رفاة
تداعب خد ياسمينه
وحضنى ضل صفصافه
يمد جناح على المينا
ولكنى
لتيقنى لما حبيتك كما القابض على جمرة
من النيران
لامونى للى ما دق الحب بقلوبهم
لأن محبتك عصيان
وفى عيونهم بقيت آدم
سرق تفاحة الجنبه
وقالوا أخرج مع العاصين
ما تستتى

وبجرتنا
 أنا واصحابي شرقنا ٠٠ وغربنا
 وكنا بدور
 نكابد لجل نفقش لك على اليه
 حروف النور
 نقاوم لدغة الحيه
 وهي تدور
 عشان تفخر وتلسعنا
 تناورنا
 تملقنا
 عشان الخوف م يفضل سجن احلامنا
 ونصبح شيء بلا معنى
 لكن المزم في قلوبنا محصنا
 يموت الزيف وتفضل روعة التحنان بوجودنا
 نغم خالد
 وبتواعد
 مع الانسان
 على الحق اللي ما يقدر عليه ظالم ولا سجان
 لا عمر التومه غلبتنا
 ولا عن نصره المظلوم تسكتنا
 ويوم العقه ما تحاول تفرقنا
 مشاعرنا ٠٠ بتجمعنا
 وخيط من ضوء سنا حبك في قلب الضلجه يهينا
 يوحنا
 نسوم نوصل امانينا
 نمد جناح على المينا
 مراسينا هنا باقيه
 في ضل التوته والساقيه
 وفي عيون القمر والنيل
 وابو سمبل
 بنتحمل
 ولاد ايوب وطالعين لامنا ناعمه
 وعن درس الالم والصبر ما نقفل ٠٠ ولا ننسى
 في ربيع الكعبه مسجنا
 ومنيفنا

وجنب السد مزلنا
 وأمجادنا
 أو ان الجد نتلاحم
 وقت الحزن نتراحم
 نرتل غنة الثورس في وش الريح كما الجوتة
 نصد العاصفة نهزمها
 نعلقها
 بحبل العدل مخنوقه
 نرد النيل أصيل الطبع رحمانى
 يدق الوادى ودروبه
 ينبت في الربى ثانى
 ويرجع لونك الأخضر
 يخاصم كل شئ أصفر
 ويا محبوبة أولئك
 أو انك آن عشان نسمح عذابتك
 نرد البسمة لعيونك
 وفتصالح مع الأيام على الامراح باعتابك
 رجعنا لك ندق الباب
 نقابل صحبة الأحباب
 ونتصافح * بكل الحب والتحنان
 ومهما يكون من القضبان
 وما لسجان
 هاتفضل عايشه جوانا
 حقيقة روعة الانسان *

رؤية الآخر : المعرفة والتلويح في أير يولوجيا الاستشراق

عصام فوزي

ان وعيا بالعالم منظما على نمط المزدوج (نحن / هم) أو (أنا / الآخر) ليس جديدا على الذعن أو الخطاب الانساني ، وليس وقفا على جماعة بشرية دون الأخرى - اتسعت تلك الجماعة أو ضاقت - وفي كل مراحل تطورها التاريخي .

نموذج تفكر العلاقات هذا . هو الاسلوب التصنيفي المعتمد في التحديد والتعرف على الذات والآخر ، ومن ثم في تحديد المواقف التي يجب أن تتخذها الذات من الآخر بناء على فهمها له وتصنيفها لياه ، لكن هذه المعرفة بمن هو مغاير للذات غالبا ما تكون ضمنية أكثر منها صريحة ، اما كثافتها ، أهميتها ، مزاياها ، والدور الذي تلعبه بنية الآخر ، رغبته أو رغبته الاتصال . فكل ذلك يتفاير مع كل اطار اجتماعي (١) .

وحين يسكن الآخر عالما خارجيا - منفصلا عن الحدود التي تتصورها الجماعة لمآلها الخاص - فان غرابته تصبح مضاعفة ومكثفة ، حتى انه يصبح معاديا في جوهره باعتباره : الوجود المشوه المنحرف عن المألوف .

الا أن العدائية المضمرة في تعبيرات مثل « هم » أو « الآخرين » باعتبارهم نفيا محتملا لـ (نا) ليست ذات سلطة مطلقة بل هي عدائية منزومة السلطة أحيانا مفرعة بها في أحيان أخرى . وان تكن في الحاليتين شديدة الوضوح - عدائية امتلات بها تقسيمات للحضارات البشرية واكدتها تلك الحضارات في تولجها ، فكل حضارة كما يرى « بيار كلاستر » هي « انوية على الاقل بعلاقاتها النرجسية مع ذاتها » (٢) فنجد هذا المضمون النرجسي جليا في التقسيم الارسطي لسكان العالم الى اغريق وبرابرة (٣) أو وصف اليهود لانفسهم بأنهم « شعب الله المختار » ولباقى الشعوب بالأغيار . الى آخر مثل هذه التقسيمات .

لكن ذلك الشعور بتفوق «الأناء» أو باحتقار وتخوف الآخر - مع الرغبة في قمعها - وهو ما وصفناه بالعدائية ، لا يعنى الانتتال المتواصل بين الجماعات ، لكنه يعنى في الأساس حالة التوتر للقائمة والمصاحبة لوجود الآخر باعتباره مجهولا غير مفهوم ومغايرا لنا ومن هنا تنفخ الخطورة :

ان عمومية ذلك النوع من الوعي الاجتماعى وتواجده الضرورى فى كل المجتمعات - قديمها وحديثها على السواء - لا يعنى ثبات مضمونه ولا احتلاله لمكانة ثابتة ضمن نماذج الايديولوجيا الاخرى فالمضمون والمكانة انما يتحددان بتاريخية البنية الاقتصادية التحتية وانعكاساتها فى البنية الاجتماعية الكلية ، اى يتحددان فى النهاية ببنية علاقات الانتاج السائدة فى المجتمع ، انها كايديولوجيا تأخذ كامل معناها ودلالاتها بل وانصاحها عن نفسها من لغة • انفعالات (قبول / رفض) ، او فى مواقف فعلية (تحالف - صدام) من خلال السياق الاقتصادى الاجتماعى الذى تدرج فيه كمعصر من عناصره .

١ - المعرفة الاسطورية : ان ما يميز العلاقة نحن / هم فى المجتمعات البدائية هو كونها عدائية / تكاملية ، حيث لا يمكن للجسماعات ان تتعايش دون تعارف معين فيما بينها حتى لو كانت هذه المعرفة مقترنة بخوف متبادل (٤) .

يحتم ذلك الاحتياج دخول الاخرين كقطعة ضمن علاقات داخلية تتعلق بتماسك الجماعة ، فالزواج الخارجى Exogamy ، وتبادل الهدايا ، والانقسام والانقسام فى المجتمعات الانقسامية Segmentary Societies كلها آليات تستهدف احداث توازن داخلى ، فالخارج يتبادل هنا مع الداخل تأثيرات قوية لكنها غير تسلطية .

نرى ان ضعف امكانيات السيطرة على الطبيعة موازيا للمستوى المتكفى للقوى المنتجة استدعى رؤية مزدوجة للآخر :

١ - الآخر ببعته مكمل - (نا) فى مواجهة عنف قوى الطبيعة والحاج الاحتياجات الاجتماعية •

٢ - الآخر بصفته « دنسا وشريرا » كموجود خارجى يسكن ارضا « دنسه » هى نقيض ارضنا « للطاهرة » - هنا يتم تحميل الأفراد والامثلة بطابع صولى واسطورى معين •

ب - فى المجتمعات الزراعية الضريبية المركزية - مثال مصر الفرعونية: نجد ان العزلة الطبيعية - الظرف الايكولوجى - واكتفاء السلطة المركزية بالمفائض الضخم المنقزع من الداخل . قد اثتجا شعورا فائضا لدى المصرى القديم بانفصاله عن الغير وتتركزه فى ذاته ، تأسس ذلك الشعور على تصور بؤروى توحيدى : الله واحد - حتى وان تعددت الالهة يظل جوهرها فى النهاية واحد - والملك - الاله واحد مركزى يحتل سره الدولة ،لقى هى أيضا مركزية فى سيطرتها على اتسالييم مصر : من الطبيعي ان

ان تكون مصر بؤرة العالم أو بالاحرى هى الأرض الحقيقية ، لقد نما شعور المصريين القديما بأن أرضهم هى الأرض الوحيدة فى الدنيا التى لها شأن ، وانطلاقا من ذلك التصور كان المصرى القديم يرى أن كل أجنبى باعتباره قرويا جاعلا (٥)

ج - أما فى المجتمع الأوروبى الاقطاعى : فان ايدىولوجيا الآخر - العالم الخارجى كانت توضع فى المرتبة الاخيرة من سلم المعارف الإدراكية ، ذلك لانطلاق المدن والقرى على نفسها ، ويتمركز الكيوس فى بؤرة هذا المجتمع الاقطاعى كى يفرض تصورا عن الآخر يسمه فيه بالكفر واللوثنية لجهله بالمسيحية وعدم خضوعه للكنيسة . لقد فرضت هيمنة الكنيسة رؤية استعملائية منغلقة ومتمحورة حول الذات الأوروبية ينظر من خلالها المسيحى الأوروبى الى العالم الخارجى بوصفه كافرا بالمسيحية أو على الأقل، مهرطقا منحلا .

لكن المدن المتحررة واتحاداتها وتجارته الدولية كانت ترد على الطابع الحكمائى للمجتمعات الاقطاعية فالمدن التجارية حين طورت الملاحة استثمرت المعرفة الإدراكية للعالم الخارجى ورمعت من مقامها (٦) .

د - تقدم لنا الامبراطوريات التجارية الكبرى : مثال الامبراطورية العربية الإسلامية بدءا من القرن السابع الميلادى - نموذجا مختلفا لايدىولوجيا الآخر - العالم الخارجى .

تختلف من ذلك النموذج الى حد كبير النبرة الاستعملائية والأذوية ، بل تستبعد القوالب الجاهزة فى تصنيف الآخرين ، ويسوده نزوعا تجريبيا ملائما لسيادة العلاقات التجارية .

لا شك أن انتعاش الحركة التجارية وما استلزمته من تحديد دقيق لجغرافيا العالم وطبيعة الشعوب كان للدافع الاول لظهور المعاجم الجغرافية كمعجم ياقوت الحموى والموسوعات الجغرافية الضخمة مثل مسالك الأمصار لابن فضل الله العزلى ، ونهاية العرب فى فنون العرب للنويرى .

استبعد ذلك كما ذكرنا أية تصورات ذاتوية مركزية - رغم الحماسة الدينية أحيانا - يلاحظ ذلك فى غياب التمصّب الاثنى أو اللينى فى الوصف الانتوجرافى للشعوب غير العربية فى كتابات المسعودى وابن بطوطة وغيرهم .

لم تكن تلك الا بعض السياقات الاقتصادية الاجتماعية التى انبنى خلالها وعيا معينيا بالعالم الخارجى وساكنيه ، لكن مسألة التحديد

الأيستمولوجي لهذه المعارف تصبح ضرورية قبل الانتقال الى اشكاليات
وعى الآخر في المجتمعات للرأسمالية الحديثة .

نحن أمام نوعين محددين من الانتاجات المعرفية :

١ - معرفة أسطورية : تنتج فيها معرفة الآخر في المجتمعات قبل الطبقة
التي تغيب عنها الطبقات الاجتماعية وكافة التناقضات التي تقوم بينها ،
والاجهزة التي تدار بها التناقضات - الاجهزة التعمية والايديولوجية -
تكون التصورات الاسطورية المنتجة محتواه في منظومة من التناقضات
والاجوبة المنتجة بواسطة الجماعة والمرتدة اليها دونما توسط عن اجزء
او مؤسسات طبقية تتحدد المعرفة الاسطورية اذن بمساويلته مشاعية
بدائية .

٢ - معرفة ايديولوجية : تكون فيها معرفة الآخر عنصرا من عناصر المستوى
الايديولوجي المرحون في تواجدته والتحولات التي تحدث فيه بالمستوى
الاقتصادي المحدد ، اي بنمط علاقات الانتاج السائدة ، ويكون المستوى
الايديولوجي محلا لممارسات ايديولوجية طبقية للصراع الطبقي تسود فيها
ايديولوجيا الطبقة المسيطرة - او التحالف الطبقي المسيطر بوصفها
ايديولوجيا المجتمع كله .

هذان هما النوعان المعرفيان السائدان في المجتمعات السابقة على
الرأسمالية ، يسود أحدهما - المعرفة الاسطورية - في المجتمعات المشاعية
اللا طبقية ، أما الثاني - الايديولوجيا - فيحتل مكانه في كافة المجتمعات
الطبقية . ويستمر المستوى الايديولوجي كمستوى مميز في المجتمعات
الرأسمالية الحديثة ، لكن ثمة فارق هام نرصده هنا ، هو أن ايديولوجيا
الآخر - العالم الخارجى في المجتمعات قبل الرأسمالية لا تنبنى على سيطرة
اقتصادية استعمارية على هذا الآخر أى أن البنيات الاجتماعية لنساولاخرين
تكون متجاوزة متوازية ليس لبنية سيطرة فعلية على بنية اخرى ، وعليه ،
فإن المستويات الايديولوجية في هذه البنيات الاجتماعية قبل الرأسمالية
تتناقض دون سيطرة بمعنى أنها قد تتبادل الاستعلاء - الأنوية - وتحقير
الآخر . وتتجادل في نفس الوقت تأثيرا وتأثرا .

من هنا يتوقف عنف المواجهة بين الاطراف المتصارعة في الحقب
السابقة على الرأسمالية عند حدود معينة ليس بالامكان تجاوزها ، وليس
بمقدور مجتمع ما أن يمارس عنفا مطلقا الا بانتقاله الكامل الى الطرف
الثانى أى غزوه واحتلاله استيطانيا . والثقافة في الحالتين - تبادل العنف
او احتلال مجتمع لآخر - تقدم على أسس ايجابية تمس الطرفين . حتى

لو مورس التطويع للثقافي أو التجهين على ثقافة المجتمع المهزوم فإن نتيجة ذلك تكون تهجين متبادل Transculturation للثقافتين الغازية والمغزوة وهو ما عنيناه بالثقافت الايجابى ، تضى ذلك فى الصور المتنوعة التى اتخذها الاسلام بعبوره بنىات ايدىولوجية مغايرة : الايدىولوجية الاسلامية السنية فى شبه الجزيرة ، الاسلام الشيعى لىبال لبنان والعراق ، القرمطية البحرينية ، الاسلام المصرى الأوزيرى الشيعى فى العصر الفاطمى .

الذات والآخر فى المجتمعات الحديثة :

تكلفنا عن نمط المثاقفة - للتجادل الايدىولوجى - فى المجتمعات قبل الرأسمالية باعتباره ايجابيا يتم فيه تبادل الثقافات تجادلا حيا ، والرجع الأخير فى تعيين ذلك للنمط الايجابى للمثاقفة هو تكافؤ أساليب الإنتاج فى هذه المجتمعات ، حيث يسودها جميعا نمطا طبيعيا استكشافيا ، أى ان القانون الاساسى الذى يحكمها هو سيادة القيمة الاستعمالية والإنتاج الطبيعى بغض النظر عن امكانية وجود تفاوتات فى نمو القوى المنتجة بين مجتمع وآخر أو الاهمية التى تحوزها التجارة البعيدة فى بعض المجتمعات دون غيرها ، ليس بإمكان احد هذه المجتمعات اذن ان يحدث تحويلا جوعريسا فى أسلوب الإنتاج والعلاقات الانتاجية السائدة فى مجتمع آخر ، أو ان يفرض بالقوة ايدىولوجيات لا تتلائم وطابع الطبقات الاجتماعية السائدة فيه .

إذا انتقلنا الى العصر الحديث - عصر الرأسمالية بحقيتيها : التنافسية والاحتكارية - فإن الامور سوف تختلف كثيرا ، فلقد غادربا الى غير رجعة عالما تتجاوز مجتمعاته وتتنوازى ، الى عالم يحكمه بصرامة - وشراسة - قانون واحد هو قانون القيمة ، الإنتاج من أجل القبادل ، والربح هو السيد المطلق والكلى الجبروت الذى يتحكم فى مصير البشر ، لقد تروحد العالم تحت راية الإنتاج الرسمى من منظومة رأسمالية عالية واحدة . تتربع الامبريالية الغربية فى مركز هذه المنظومة كى تمارس هيمنتها وتسلفها على الآخرين ، ليس فقط على المستويين الاقتصادى والسياسى وإنما - وهذا سوف نحاول توضيحه - على المستوى الايدىولوجى أيضا من خلال رؤى محددة للآخر .

مع ترسيخ الرأسمالية فى أوروبا فى بدايات القرن التاسع عشر ، دخل الإنتاج الرأسمالى أزمة توسعه ، فلقد ضاقت حدوده الجغرافية عن ان تحيط بإمكانيات النمو الضخم والتراكم الموسع ، كان الحل الذى فرضه منطق النمو الرأسمالى آنذاك هو للبحث عن امتدادات ملائمة فى مجتمعات لم تصل لسبب أو لآخر للمرحلة الرأسمالية ، فتم فتح واستعمار تلك

المجتمعات بالقوة العسكرية ، أولا ، ثم تكريس هذا الفتح بقوة السلطة الرأسمالية وبخلق الأبنية السياسية والايديولوجية الملائمة لاستكمال عملية التبعية في البلدان المستعمرة ومنها بالطبع للبلدان العربية ، الا أن هذه الأبنية التابعة لم تخلق من فراغ بل صنعت صنعا من مفردات وعناصر قديمة ذلك بعد تهجينها وإعادة صياغتها كي تصبح مؤهلة للقيام بمهامها الجديدة .

١ - على المستوى السياسي : صعدت الى السلطة السياسية في المجتمعات الشرقية - وهي محط اهتمامنا هنا - طبقات اجتماعية هي هي الطبقات المسيطرة في المرحلة السابقة على الرأسمالية ، وأن تغير موقعها من العملية الانتاجية بتحولها من الانتاج الطبيعي الاستكشافي الى الانتاج من أجل السوق العالمي (وليس للسوق الداخلي طبعا) ، وتم تطعيم هذه الطبقات بقوى اجتماعية جديدة هي نتاج خاص لعملية النمو التابع كالمشرايح التجارية والكومبرادورية وغيرها ، وأصبحت تلك الكتلة الطبقية المسيطرة زبونا دائما للمنتجات الترفعية المستوردة من الغرب ، وهي أيضا الزبون الأول لتفاسيات الفكر البرجوازي الغربي للوافد مع السلع المستوردة .

٢ - على المستوى الايديولوجي : قدمت تلك الطبقة التابعة فكرها في أكثر من صورة ذات جوهز ولخذ تابع ومزمن بالغرب ، وأن اختلفت التعميمات الايديولوجية باختلاف طبيعة التحالفات التي تقيمها الطبقة في الداخل والخارج والمصراعات التي تخوضها مع الطبقة الاجتماعية الناهيل وهي الطبقة العاملة وحلفائها ، فصدرت للبرجوازية التابعة في المنطقة العربية ايديولوجياتها في محاولة منها لاجهاض الايديولوجيا الثورية للطبقة العاملة . من اصولية اسلامية معادية لأي نزوع علمي ، الى جدائية غربية هشة ، الى فكر انتقائي هجين - العلم والايمان - الى آخره . من هذه التجليات الايديولوجية الساقطة :

يخلق هذه البرجوازيات التابعة وارتباطها بالصميم بالامبريالية الغربية - وفيما بعد بالامبريالية - الامريكية - لم يجد باستطاعة أي من المجتمعات المعاصرة أن يقف معزولا بجنأ عن المشاركة في العلاقات الدولية . أو أن ينجو من الاستقطاب في أجد القطبين التميزين : المركز الامبريالي المتقدم ، والأطراف الخاضعة التابعة المتخلفة ، وأن ينظر الى القطب الآخر النظرة التي يملأها موقعه من العلاقة وآليات العلاقة نفسها : متبوعا أو تابعا ، ساحقا أو منسحقا . أي أن يصبح طرفا من تناقض في وحدة ويصبح الآخر بالنسبة له موضوعا استراتيجيا يتعلق بوجوده بالذات .

أن الآخر في هذه الحالة يمثل الشرط والحدود التي يتحرك ضمنها المجتمع فيبتعد كل طرف باعتباره نفيا - حقيقيا وليس محتملا - للطرف الثاني : هنا يخلق كل طرف تصوّره عن الآخر ثم يوضع فيه كيما يستطيع تحديد نفسه بدقة ، ويقترب هذا للتصور أو يبتعد عن الحقيقة بقدر ما تحدد ذلك طبيعة العلاقات والمصالح المتبادلة أو للتناقضات القائمة بين الطرفين ، وطبيعة الطبقات الاجتماعية التي تسيطر على المجتمع الدخلى في العلاقة فالبرجوازية التابعة في الشرق للعربي قد ارتضت وضعها التدنى والخاضع بل وأدمنته ، وقبست بالمقابل النموذج الامبريالى الغربى في كل انتاجاته - افرازاته - السلعية والايدىولوجية بينما تزعم البرجوازية الامبريالية المسيطرة بتفوقها وتسعى الى ادامته باحتجاز تطور الشرق وتاكيد دونيته وتخلفه ، مع اظهار سيطرتها عليه بمظهر الرسالة الحضارية او التحديث او التنمية .

في ظل علاقات السيطرة والتبعية ، قدم الغرب خطابه الخاص عن الشرق ، وقدم الشرق أيضا خطابه عن الغرب ، ليس ههنا هنا أن نبحث في لبس التصورات عن الأخطاء التي أقرتها كل منهما في رؤيته للآخر ، وبعيدا عن حسن النية الذي يتعامل معها كمجرد أخطاء ، ننتقل نحن من اعتقاد بأن الغرب الامبريالى قد خلق تصورات ليس للمعرفة بذاتها ، وإنما المعرفة من أجل القوة من أجل القمع والسيطرة ، هذا الجانب القمعى الذى نعتبره بمثابة البنية التحتية للإنشاء الايدىولوجى عن الشرق يستبعد تماما حسن النية ويقصيه عن ميدان النقاش ، حتى ولو كان الإنشاء نفسه - وفلما بالاكاديمية الكاذبة في ادعائها الحياد ، وحتى لو لم يدرك قريسان ذلك الفرع المعرفى نفسه حقيقة ممارساتهم ولا مآلاتها .

أما الإنشاء الشرقى فقد تموضع في الطرف الأدنى كى ينظر من ثقب عالمه المستغل والمنسحق الى الغرب ، أما متلذذا بالتبعية واللونية ، ممجدا الغرب للاستعمارى ومحاولا احتذائه في ارداء منتجاته الثقافية الاستهلاكية ، أو منتوقا داخل موروثاته متحصنا بها في هجومه - الذى هو دفاعى في الأساس - المريض والعصابى على الغرب - الاتجاهات السلفية الاصولية ، لكن الليبرالية الغربية والاصولية الدينية ليسا في تناقضهما الظاهرى سوى تعبير عن أزمة البرجوازية التابعة في العالم العربى والشرق فهى متوترة دائما بين تمثل الغرب الامبريالى ايدىولوجيا - نموذجيا المنفوق - وبين ماضيها الايدىولوجى قبل الرأسمالى الذى تعيد لجزيره وانتاجه كشرط لسيطرتها الايدىولوجية على شعوبها في ظل تبعيتها الكاملة للامبريالية .

لماذا كان هذا هو مضمون العلاقة أو المزجج الغرب / الشرق ، فإن تعرية النصوص الاستشراقية الغربية ، وكشف محتواها التسلطي ، كذلك تعرية الانشاءات الايديولوجية الشرقية عن الغرب وكشف محتواها الخنوعي أو العصابي ، يصبح ذلك للكشف ضرورة تسبق انشاء مفاهيم أكثر دقة وعلمية عن الذات والاخر في ممارسة ثورية لتحويل الصلافة الى الاطاحة بعلاقات التبعية .

في نقد الاستشراق :

ضمن هذا المشروع لتفهم وكشف آليات السيطرة والتسلط في الانشاء الايديولوجي الغربي عن الشرق ، افتتح ادوارد سعيد بكتابه « الاستشراق » - المعرفة ، السلطة ، الانشاء » جهدا علميا معرفيا ، يضيء بعض المناطق المظلمة والمتعمد اظلامها .

ان الكتاب ينتمى الى ما يمكن اعتباره علما ثوريا لنقد الايديولوجيا ، ينظر كمال ابو ديب في مقدمته للترجمة العربية للكتاب بين مجهودات سعيد في ذلك وبين اعمال سمير أمين التي تهتم بابانة التسلط الاقتصادي للمركز الاوربي على دول الهامش (العالم الثالث - الشرق) (٧) .

تجربة سعيد في هذا تجربة رائدة بحق ، وشاقة أيضا ، لكن ثقافته الموسوعية ، ومنهجه العلمي في نقد النصوص قللا كثيرا من صعوبات العمل الأول - في هذا المجال بالتحديد - نقدم لنا نقدا لكم هائل من الوثائق الاستشراقية الادبية والسياسية والصحافية تغطي مدى تاريخي شديد الاتساع برزت فيه الثنائية والاستقطاب الحاد بين الشرق والغرب ، من « فرس » اسخيلوس حتى النصوص الاستشراقية الحديثة في الولايات المتحدة ، مؤرخا لتطور النزعة الاستشراقية وتكامل مؤسساتها وانتقالها من النص الى الفعل ، من تصور الشرق الى احتلاله .

ولم يغفل ادوارد سعيد المجال الذي فتحه في نقد الاستشراق نقدا علميا ، بل رآه ماحة لعمل منظم يشارك فيه دارسون ونقاد يحملون نفس الهم للحرري المشترك بل وسمى دراسات أخرى متعلقة بنفس الموضوع يتحتم انجازها ، « قرا بتقصير دراسته عن انجاز مهمات عديدة ، اعتبر أكثرها أهمية على الاطلاق » للقيام بدراسات حول البدائل المعاصرة (الممكنة) للاستشراق ، والتساؤل : كيف يستطيع المرء أن يدرس ثقافات وشعوبنا أخرى من منظور تحرري ، لا تلاعبي ، أو لا قمعي »

ونحن اذ نعتقد بأن الاستشراق هو الشكل المتعين لايديولوجيا الاخر والعالم الخارجي في المجتمع الغربي المعاصر ، فاننا نهتم معه بالبحث عن

اجابة لهذا التساؤل . لكننا قبل ان نبدأ في ذلك علينا تحديد مفهوم الاستشراق بدقة .

الاستشراق كأيديولوجيا :

اجتهد سعيد في كشف السلطة الكامنة في الانشاء الاستشراقي ، باحثا خلف الكلمات عن رؤى تنتسب الى عصور بعينها ومواقف محددة من العالم ونحن ننتق معهما تماما في ان « العلاقة بين الغرب والشرق هي علاقة من القوة والسيطرة ومن درجات متفاوتة من الهيمنة المعقدة المتشابكة » تجلي ذلك في النصوص الغربية كما برهن سعيد ، فطبيعة العلاقة وأطرافها : المسيطر والمسيطر عليه ، ونتاجها من الوضوح بحيث تحتم على الجميع الاتفاق ، لكن اذا ما مضينا معه فلن نجد أكثر من تلك التعميمات التي تصف واقعا دون أن تتأمله معرفيا أي علميا ، والادراك العلمي لواقع السيطرة هو التعرف على المستوى المحدد لها ، المستوى الذي تمنحها عملية فهمه إمكانية ادراك الكيفيات التي تتم بها سيطرة الغرب على الشرق في باقي المستويات ، فالتساؤل نوجه الى المؤلف ، هل هي سيطرة « انسان » غربي على « انسان » شرقي ، أم هي هيمنة الغرب السياسية مجرد الرغبة في قهر الشرق وإذلاله ؟

ان اتفاقنا مع ادوارد سعيد بتوقف عند هذه النقطة بالذات التي كفى نفسه مشقة للبحث فيها ، ومن هنا فاننا نرى ان سيطرة الغرب لن يصبح لها معنى الا اذا تعرفنا على المستوى الاقتصادي فيها كمستوى محدد ، فملاقة التبعية البنوية التي تربط الاقتصاد في المجتمعات الغربية بالاقتصاد الغربي ، والكيفيات التي تمت بها من اخضاع قسري للبنى الاقتصادية وربطها بعجلة الانتاج الامبريالي مع ما صاحب ذلك من تحويل وتشويه لتلك البنى ، تنعكس علاقة التبعية هذه على كافة المستويات الأخرى في البنية الاجتماعية ، فتظهر لنا بذلك آليات علاقة السيطرة التبعية في المستوى الايديولوجي (حيث تركز فقط عمل ادوارد سعيد) .

لقد اتخذت العلاقة الحديثة بين الشرق والغرب أشكالا متعددة محكومة أساسا بمتطلبات النمو الخاصة بالبرجوازية الأوروبية ، ولم تكن تلك المتطلبات واحدة على طول المدة من نشأتها حتى وصولها الى المرحله الامبريالية ، لذا فقد تكامل وتنامى نموذجها الايديولوجي الاستشراقي كجبال لتقاطع العديد من للنماذج الايديولوجية (A) :

١ - أيديولوجيا الأنا / الآخر لدى النوات البرجوازية الأوروبية .

ب - الأيدولوجية الموقعية للتضمنية : تلعب من خلالها الذات
البرجوازية الأوروبية دور الذكر في علاقتها بالمجتمعات الخاضعة (الأنثى) .

ج - الأيدولوجية للتضمنية التاريخية : تتكون الذوات البرجوازية
الأوروبية كأعضاء في عالم اجتماعي تاريخي هو المجتمع الأوروبي السدى
يتحدد بتماسه مع المجتمعات الأخرى .

ان ذلك يبتعد بنا عن اعتبار الاستشراق مبحثا علميا كما يصنفه
مثلا د. فؤاد زكريا في معرض نقده لكتاب ادوارد سعيد ، فما قدمه
الاستشراق هو الملاحظة السطحية للظواهر ، وتفسيرها تفسيراً ذاتويا
عنصريا ، مستخدما في ذلك أساليب البحث والتصنيف والتقنيات المنهجية
الحديثة التي قام بها أكاديميون متخصصون ، واعتقد أن د. زكريا
يقر معنا بأن اللهم العلمي للمواقع الاجتماعي لا يمكن أن يركز على تلك
الانطباعات حتى لو كانت ثمرة للتأمل الجدي ، فالمعرفة العلمية للمجتمع
هي اكتشاف المنطق الدلالي القائم خلف الظواهر المباشرة . لهذا فان
الاستشراق حين قدم لنا نفسه على أنه الحقيقة عن الشرق ، لم يكن
أكثر من أيديولوجيا تتعامل مع الظواهر دون أحداث تغيير معرفي عليها تبلي
ذلك في محاكمة الشرق كما لو كان تراثا دينيا خالصا ، بل انتزع أكثر
الجوانب رجعية من هذا التراث الديني ، كي يتمكن من ادانته لتخلفه
ورجميته ومن ثم يبرر استباحة السيطرة عليه بدموى نشر الحضارة
والعقلانية .

لم ينتج الغرب الإمبريالي في استشرافه معرفة علمية بالمجتمعات
الشرقية ، وذلك لعدم احتياجه لذلك النوع من المعرفة في عملية استنزاف
المجتمعات التابعة ، بالضبط مثل عدم احتياج صاحب العمل للرأسمالي الى
معرفة قانون القيمة ابان استغلاله للعامل وانتزاع فائض القيمة منه ، بل
هو يحتاج الى تمرير الاستغلال وتبريره أيديولوجيا وهذا ما يفعله
الاستشراق .

لن وجه الخطاب الاستشراقي :

ينفى د. فؤاد زكريا عن الاستشراق تهمة التسلط والمؤامرة وذلك لانه
موجه أساسا الى المواطن الأوروبي بغرض عرض الشرق عليه عرضا علميا
محايذا ، أي أننا ازاء النموذج التالي كما نستخلصه من مقال
د. زكريا (٩) :

منتج الخطاب : أكاديمي غربي لم يجد في متناوله دراسات تصف الشرق أنتجها الشرق بنفسه عن نفسه فاضطر ذلك الغربي أن يستعين بمناهجه العلمية الحديثة لكي ينقل الشرق للغرب .

الهدف من انتاج الخطاب : هدف علمي (محايد) هو تعريف المواطن للغربي بذلك الشرق المبهم .

الملتقى : المواطن الغربي دافع للضرائب وممول تلك الجهات العلمية التي يعمل من خلالها المستشرق .

يرى د . زكريا أن « الاستشراق نشأ عن وجود فراغ علمي لدى الشرق ذاته ، فقد كان من الافضل بالنسبة الى الغرب ، أن يتعسف على الشرق من خلال ما يكتبه عنه امله لو كانت توجد كتابات كافية » لكنه لم يقل لنا لماذا كان من الضروري معرفة الشرق ، لنا الحق في أن نشير مثل هذا السؤال أمام ضخامة المؤسسات الاستشرافية التي من المؤكد انها تخفي أكثر من مجرد الرغبة في المعرفة . ان البحث عن الملتقى المحتمن للخطاب هو المدخل الملائم لفهم طبيعة الاستشراق ودوره المزدوج :

١ - فهو من ناحية يوجه الى مواطنه الغربي بفرض تبرير عمليات السيطرة على مجتمعات أخرى بالقوة وتغذية الروح العنصرية الاستعمارية ، ولأجل خلق صراعات جانبية بين المواطن الغربي والمواطن للشرقي تخفي الصراعات الطبقية في الغرب وتغطي على المضمون التحرري لنضالات الشعوب الشرقية يتم ذلك من خلال أنماط المخاطبة الايديولوجية :

ان أيديولوجيا الاستشراق تخضع وتؤهل الذوات الغربية بقولها لهم ونسبتهم الى وجعلهم يتعرفون على :

١ - ما هو موجود : الغرب (نحن) - العالم المغاير (الآخر) .

ب - ما هو جيد ، مستقيم ، صحيح وعادل : التسلط الاستعماري على الشرق ، مع تقديم مضايير ملائمة لتكثيف الغزو الاستعماري على أساسها .

ج - ما هو ممكن ومتاح من أجل تنفيذ مخطط للسيطرة وتبشير السياسات في كل مرحلة من مراحل العدوان على الشرق .

تقوم أنماط المخاطبة الايديولوجية هنا بمثابة خطوط دفاعية عن النظام الامبريالي ، فلتقد طرح توسع البنية الاقتصادية الغربية خارج الحدود القومية مهما جديدا للنظام الايديولوجي اتسام على هذه البنية ، وعليها ان تؤهل الأفراد للدخول في عملية الانتاج في شكلها الامبريالي وكذلك

احتلالهم مواقع محددة في التسلط على البلدان الخاضعة وافتراز قناعات لديهم
بجدوى وشرعية هذا التسلط .

٢ - يوجه الخطاب الاستشراقي من ناحية أخرى الى الشرق نفسه
لتكريس دينيته ومركزه أوروبا بالنسبة له كمنتهى لطموحه وكنموذج واجب
التمثيل لقبول التبعية له ، وبالفعل نجح هذا الخطاب في انتاج وتربية
اجيال من مثقفي البرجوازيات التابعة تحدين له وتحذيه .

يمارس الاستشراق في هذين الاتجاهين وظيفته كايديولوجيا من أجل
تجديد علاقات الانتاج في الغرب الامبريالي على اساس من السيطرة على
مجتمعات العالم الثالث ، وقبول الرؤى الاستشراقية في مجتمعات الشرق
يفعل ايضا في اتجاه تجديد علاقات الانتاج التابعة فيها .

لقيام الغرب بهذا الدور المركزي كان لابد من (غريته) أي استبدائه
كمعلق هائل يمتلك بمفرده كل النضج والعقلانية والتكنولوجيا الحديثة
... الخ ، لعب الدور الرئيسي في خلق هذا الوهم وتصديقه ، كل من
البرجوازية الأوروبية التي قدمت عقلانيته الرأسمالية على أنها العقلانية
المطلقة والمثقفين المتغربين في العالم الثالث بتأليبهم للنموذج الغربي .

بتحديد الاستشراق كنموذج ايديولوجي خاص بالغرب الرأسمالي
الحاضر ، فاننا نرى - مختلفين في ذلك مع ادوارد سعيد - أن تمثيلات الشرق
التي سبقت عهد السيطرة الاستعمارية الأوروبية في القرن التاسع عشر
لا يمكن ادراجها تحت مفهوم الاستشراق على نحو ما فعل سعيد حين عمم
مصطلح الاستشراق ليسمى به كافة النصوص الغربية منذ اسخيلوس
حتى الآن ، إذ أن تعميم المصطلح بهذه الطريقة يؤدي الى طمس خصوصيته
الاستشراق المعاصر ومضمونه الاستعماري ، لكننا نتفق معه في أن هذا
النوع من التمثيلات التي سبقت الاستشراق قد أمدته بالمفردات والصور
والمجازات : الشرق الخامل ، البربري ، الوثني ، اللامنطقي ... الخ والتي امكن
الاستفادة منها واعادة تشكيلها في سياق السيطرة الامبريالية ، بينما
تنفخ التمثيلات السالفة الى سياق اقتصادي اجتماعي مختلف تلعب فيه
دورا مختلفا كما سبق وذكرنا .

ماركس وبدائل الاستشراق :

أدى غياب مفهوم الايديولوجيا عند تعريف ادوارد سعيد للاستشراق
الى اهدار إمكانية التعرف على الوظيفة العملية لها ، ومن ثم الى تقسيم
أوروبا واحدة على صعيد مفكرها ، أوروبا واحدية بلورية في تعبيرها عن
نفسها لا تعانى اية انقسامات او صراعات داخلية ، فلم يجد سعيد حرجا

- بتجاهله لحقيقتة للصراع الطبقي وما تحتمه من صراع ايديولوجي ونظري - في رصف اسماء مثل : جب ، ماسيينون ، ماركس . . الخ في جوقه استشرافية واحدة ، واعتبرهم جميعا استشرافيين بلا استثناء .

لكن من الواضح ان سعيد يشعر بازمة ما جراء هذا التوصيف لماركس دون الآخرين ، لذا فهو يبحث عن تفسير - اجتهدى - يلطف به من الرؤية الاستشرافية لماركس ، ولقد وجد ضالته في « انسانية ماركس وتعاطفه مع البشر » (١٠) لكن ما حدث هو ان تغلب المنحى الاستشرافي على الانسانية العطوف فنجد سعيد يتساءل ثانية بنسى « اين ضاع التعاطف الانساني (يقصد عند ماركس) وفي أى عالم من الفكر تلاشى لتحل محله الرؤية الاستشرافية » (١١) ان هذا النوع من التهم يضع ماركس المستشرق وماركس الانسان في وضع تناقض وصراع ينتهى كما هو واضح بتغلب المستشرق الاوروبى ، ولو اعتمدنا ذلك التصور لاصبح للتمييز للرئيسى لماركس عن اسلافه سواء في مجال الفلسفة (كانط ، هيغل ، فيورباخ) او الاقتصاد السياسى الكلاسيكى (ريكاردو - سميث - بلتى) هو تمييز انساني بالاساس ، من هنا سنقتلص ماركس الى مجرد اشتراكي طوباوى يتمتع بحس انساني عالى وبالتالي فهو عرضة لزوال تلك المضاعفات الانسانية امام اول صدام له مع « تكوينه الاوروبى » .

هكذا يظل التساؤل قائما لم يجد جوابه ، فالكل يستشعر تأثيرا هائلا لماركس من غير أن يدرك المصدر الحقيقى له . اكتفى معظم من اهتم بالرد على ادوارد سعيد في هذه المشكلة بان رفض ادراج ماركس ضمن صفوف المستشرقين دون تناول حاد لما اثاره كتاب « الاستشراق » ، ولم يقف عندها احد باعتبارها قضية جديزه بالتناول ضمن هذا الموضوع بالتحديد (١٢) .

ان القضية هنا ليست ألدفاع عن ماركس او مهاجمته وانما التعرف الحقيقى عليه ، فلقد اتخذ ماركس بالفعل موقفا استشرافيا في بعض كتاباته : تلك التى سمى فيها المجتمعات الشرقية بالاستبدادية ، ولم يكن حتى تلك اللحظة - او في تلك الموضوع بالتحديد - قد تخلص بعد من التأثير الهيجلى ، فزواجه من هيغل لم يكن ابيض على حد قول التوسير ، فهيمنت عليه الرؤى التطورية الهيجلية وترتيب المجتمعات الانسانية ضمن سلم حضارى صاعد تحتل قمته المجتمعات الاوروبية البرجوازية ، اما الشرق فيقف اسفل سلم التطور الحضارى محملا بكل للنوع التى تستدعيها مرتبته تلك : اللبدائية ، التوجس ، الدونية . . الخ ، الملاحظ هنا ان ماركس استقى كل معلوماته عن المجتمعات الشرقية من مصدريين غير بعديين عن الشبهات : مراسلات الاداريين الانجليز في المستعمرات (وخاصة الهند) .

والكتابات الأوربية عن الامبراطورية العثمانية (هيجل - بريثيه -
مونتسكيو ٠٠ الخ) (١٢) مع كل ما يشوبها من نزوع عنصري استعلائي ٠

لكن رغم ذلك لم يكن الشرق موضوعا حقيقيا لماركس ، فقد كان
الهدف الاساسى لتطيله الناضج في « رأس المال » انشاء مفهوم محدد هو
نمط الانتاج الرأسمالى باشارة خاصة الى التركيبة الاجتماعية
البريطانية ، وتفقد كتاباته حول المجتمعات الشرقية اهميتها امام تطيله لنمط
الانتاج الرأسمالى حيث يصبح للشرق مجرد موقع للممارسات الاستعمارية
البريطانية يتتبعها ماركس في مقالاته للصحيفة السريعة لجريدة نيويورك
ديلى تريبيون ٠

ان ما يتبقى من ماركس كمنظر ثورى عظيم هو استمرار نظريته
العلمية حول انماط الانتاج ، تلك النظرية التى ينكشف من خلالها الطابع
الرئيسى للاستغلال فى المجتمعات التاريخية - الطبقية - وعلى الاخص قوانين
انتزاع الفائض من المنتجين المباشرين فى النظام الرأسمالى ، ان المهمة الثورية
فى عصرنا كما يقول ليست تفسير العالم بل تغييره ، وأن يتم تغييره الا بفهمه
واستجلاء القوانين الفاعلة فيه ، لقد طرح ماركس المسألة الملحة وهى كيفية
الاطاحة بعلاقات الانتاج الرأسمالية واقامة المجتمع الاشتراكى ، تلك هى
اشكاليته المركزية ، وفيها يكمن احتياجنا لماركس ، أى استخدام نظريته
فى التعرف على المضلات الفعلية فى التشكيلات الاجتماعية فى الشرق ، وفى
المجتمعات العربية ، التعرف على اساليب الاستغلال التى تمارسها
البرجوازيات التابعة للامبريالية والقوانين التى تحكم تطور مجتمعاتنا ٠
كذلك التصدى لكل اشكال تزييف الوعى التى تمارس على الشعوب العربية
والتي تنحرف بها عن السبيل الحقيقية للتخضر الوطنى والاجتماعى . اننا
هنا نقف فى المجال العلمى الوحيد البعيد للاستشراق ، والذى نتمكن خلاله
من التعرف الحقيقى على الذات والآخر « من منظور تحررى ، لا تلاعبى ،
لا قمعى » ذلك المجال العلمى الذى لفتحه ماركس هو علم المسألة التاريخية :
العلم الذى يدرس القوانين الموضوعية الفاعلة فى حركة المجتمعات ، ومن خلال
معرفة تلك القوانين وتطويرها نظريا وممارسة يصبح ممكنا انتاج معرفة
صحيحة بالواقع العربى المعاصر ونقض المعرفة القائمة من حيث هى
ايديولوجية طبقية . تجبر عن سيطرة البرجوازيات العربية على هذا الواقع
نفسه ، كذلك يصبح ممكنا نقض ايديولوجيا الاستشراق من حيث هى
ايديولوجية امبريالية مؤكدة لحالة السيطرة الغربية على المجتمعات
العربية ٠ اننا فى تلك الحالة فقط نصبح فى حقل المعرفة العلمية
الحقة وما تفرضه من ممارسة نضالية واعية للتحرر من علاقات التبعية
والاستغلال والتخلف ٠

مسوامش :

- ١ - جورج جورفيتش ، الأطر الاجتماعية للمعرفة . ترجمة د. خليل أحمد خليل ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت ١٩٨١ ، ص ٢٤
- ٢ - بيار كلاستر ، مجتمع الدولة ، ترجمة د. محمد حسين دكروب ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨٢ ، ص ١٧
- ٣ - يرى ليفي - ستروس أن لفظة *barbare* راجعه من حيث أصلها الاشتقاقي إلى ذلك الالتباس والجمجمة اللذين نلقاهما في أصوات الطيور ، فالأمر بروري لأن ، شيء مفهوم ولا نجد في كلامه القيمة الدالة التي نجدها في الكلام البشري ، راجع كود ليفي - ستروس ، مقالات في الأناسة ، ترجمة د. حسن تبيس ، دار الأوبير ، بيروت ١٩٨٢ ، ص ١٦٧
- ٤ - جورج جورفيتش ، مرجع سابق ص ٢٢٢
- ٥ - ه. فرانكفورت وآخرون ، ما قبل الفلسفة ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات ، بيروت ط ٢ ١٩٨٢ ، ص ٤٥
- ٦ - جورج جورفيتش ، مرجع سابق ص ٢٢٢
- ٧ - أدوارد سعيد ، الاستشراق ، ترجمة كمال أبو ديب ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ط ٢ ١٩٨٤ ص ١
- ٨ - في النماذج الأيديولوجية وأنماط المخاطبة الأيديولوجية ، انظر جوردان وريورن ، أيديولوجيا السلطة وسلطة الأيديولوجيا ، ترجمة الياس مرقص ، دار الوحدة ، بيروت ١٩٨٢ ، ص ص ٤٢ - ٤٩
- ٩ - غواد زكريا ، نقد الاستشراق وإزمة الثقافة العربية المعاصرة ، مجلة فكر ، المعدد رقم (١٠) ١٩٨٦ ص ص ٣٣ - ٧٥
- ١٠ - أدوارد سعيد ، مرجع سابق ص ١٧١
- ١١ - أدوارد سعيد ، نفس المرجع ص ١٧١
- ١٢ - النظر في الرد على أدوارد سعيد :
- هادي الماوي ، الاستشراق عاريا ، مجلة الكريل ، العدد رقم (١٠) ، ١٩٨٥ ، ص ص ١٨٢ - ١٩٣ د. عز الدين الخاصرة ، في نظرية الثقافة ، والاحساس بالمالم والتلفذ بالإنبيية عدد سبتمبر ١٩٨٦
- ١٣ - راجع في هذا الصدد : بيري اندرسن ، دولة الشرق الاستبدادية ، ترجمة هير بديع نظمي ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ١٩٨٣

بُصْمَةُ الْأَيَّامِ

ليلى الشرابي

أهداء إلى صديق رحـل

أيام مضت ٠٠٠ سنوات أيضا . ونسيت السنين وما أنا يقادره
على نسيان أيام قليلة ، محدودة المجد ، طويلة ، ثقيلة ثقل الأغلال ،
تكبلني ، تكاد تخنقني وتقسيني طعم الايام ٠٠٠ وأقول كلها أيام . أيام
تمر ومعها السنين وأيام يتوقف فيها القطار وتبدو الصحراء جرداء الا من
صبار متأثر هنا أو هناك .

أحسب حياتي بتلك التي توقفت فيها ونظرت فيها إلى الصبار .
أدعبل إليه لأنظر . فقط أنظر .. إليه .

اليوم الاول

- أذهب لأنام .
- أصحو على صوت .
- أصحو على صرخة .
- إنها صرخة أمي ٠٠٠
- أنزل سريري وأجرى ٠٠ لا أدري إلى أين .
- أحتار بين حجرة أبي وحجرة أخى .
- أرى أخى يجري مثلى .
- تتقابل في حجرة أبي .
- نتحني فلاقترب منه .
- أنه على الأرض
- نحمله نجس نبضه .
- نخلط بين نبضه ونبض أيبينا .
- يذهب أخى . يأتي وعجوز معه .

- يخرجوننا من الحجرة .
- نفهم .
- ينظر كل منا الى الآخر ...
- مازلنا صغار .
- أصلى .
- لا أكمل نومي .

انتهى الليل .. وانتهى اليوم .. واليوم القادم .. لا اعرفه . لا اتعرف عليه . هل هو نهاية الليل ؟ ام نهاية أبى .. وتظل علامة الاستفهام بين الليل والنهار ، بين يوم وآخر ، بين الحياة والموت . أصلى كي لا أشعر بالموت ، أصلى كي يبقى يوم ولو بعيد يعود فيه أبى او اعود لنا الى الموت .

اليوم الثاني

- يخرج للراهب من الباب الايمن ويده مبخرة
- ركع واخفى رأسى
- استمع الى التراتيل وابكى .
- احب للسيد المسيح .
- اراه مصلوبا .
- أرى يديه .. اكاد اشعر بالالم .
- اخلص من بكائى وارتاح .
- تنتهى التراتيل واخرج .
- التقي براهب .
- يباركنى .
- يسألنى عن بلدى
- ارى المسيح مصلوبا
- واذعر .

اليوم الثالث

- أصلى
- أود أن أصلى
- ابحث من لغة للصلاة .
- أسأل ملحدًا
- يرد : الاتسنان
- انظر الى البشر
- أسأل عن قيمه
- لا أجسد حراية

أتردد ..

اليوم به ساعات كثيرة .. ثقيلة وبطيئة ...

يقولون : للعسل

أسأل عن الحب :

يقولون مرض ..

أضرب في الطرقات ..

أذهب إلى المقابر ..

أرى النهاية والتساقط :

والليــــــــــــوم ؟

أخرج إلى الدنيا لأعيث بكاتب ..

يقولون قديمة ..

تغير العهد ..

وتنوء مني الحقيقة ..

اليوم الرابع

أرى بين الأعشاب زهرة ، أشفق عليها من أقدام المارة ، أود لو

حميتها باناملئ .. بظلي ..

لكن ظلي قد يحجب عنها الشمس واناملئ قد تخفها

وانام في غراشي قلقه

تري إلى متى ستصمد للزهرة ..

اليوم الخامس

سمعت

قــــــــــــرات

مشيت

بكيت

بحثت عن زهرة صبار

قيل عند باتح للزهور

تليل أيضا أن سمعها غال

قلت سأبحث في الصحراء

ودعيت ..

اليوم السادس

ذهبت إلى المقابر لأودع أمي رأيتها كالمروم بعد أن غسلوها وألبسوها

توت الموت ..

كانت تلبس سم •
 كانت طيبة
 كانت بها مسحة جمال
 وكانت ايضاً بارده
 خفت عليها من برد القبر •
 قبلتها في جبينها ... لعل قبلتي تدفئها في وحدتها •
 لم أصلي
 فقط نظرت اليهم وهم يهيلون التراب عليها •
 فانتظرت حتى اغلقوا القبر وذهبت

يوم التسليم

السلام امانة
 ذهبت الى جامع قيل للصلاة على الشهداء
 وذهبت الى كنيسة
 قيل للصلاة على الشهداء
 قلت على من أصلي
 لم يرد أحد •
 سألت عن الكتب
 لم يرد أحد •
 بكيت الشهداء
 لم يسألني أحد
 على من أبكي

ويمر قطار الايام كما تمر المسبحة بين يد المسبحين وانتظر اليوم
 سابع كي اذهب الى الصحراء بحثاً عن الصبار المتناثر • على اقابل زهرة
 تحت الصحراء وافترقت الصبار لتري النور في وحدة وصمت • وحينما
 دها اقبلتها واذهب بها الى قبر الشهداء •

صوب النخيل

أحمد زغلول الشببى

مرور الوقت ، حد السيف •

أرى اللجوء فى طابور دائرى ، نفس الملامح ، ملطخة بالمسحام ،
بكبح الارض هناك ، فى الدهو ذى الاعمدة والرخام ، فى الردهات الطويلة
المعتمة ، حيث رائحة البول المختمر ، وغبار اللفات ، وفى الليل لحلم بالفرار ،
أو ان لكسر زجاج النافذة بيدى للعارية •

بالامس فكرت ان اترك كل شىء وارجل • لكنى باقى الى الآن ، هنا
وسط دخان سيجارتى للخانق ، وسط اكداش للكتب والاوراق • فى مرمى
طعم النحاس • أمام المعجوز الريفى ، من أى قرية ، حاملا اوراقه وشكواه ،
منكسرا داخل جلبابه • قال : انهم حجزوا لبيتسه الوحيدة ، وانهم
سيمرضونها ، وانهم ضربوها •• قالوا لها يا سخة • قال : انها لم
تفعل شيئا وان لم زوجها هى السبب • قطعت عنها المياه والنور لتطردوا ،
وضربتها ، أرادت ان تسقطها • قال : ان زوج ابنته سافر يسمى الى الرزق ،
وانهم لا يعرفون المحاكم •• وان (غاطمة) قادرة • قال : أرادت ان تقتل
ابنتى • طلبت منه ان ينتظرنى فى الخارج الى ان اغير ملابسى ، لموجىء
لاول مرة منذ فتحت له الباب اننى البس بيجامة ، واننى لم اغسل وجهى
بعد • اغلقت الباب خلفه ، لمحت فى الحجرة الداخلية الغطاء المصوف مهدلا
على السرير ، تذبعت الى اننى حاف فوق البلاط ، وان البلاط بارد • (صرخت
•• (لئن تقتلنى) • (لا تفعل) كانت عيناه فى عيني كهفين مظلمين • لم
يتكلم • كان بعيدا ، وحده فى النخيل ، تحت سماء بلون البحر ، يتنفس •
يتنفس ويجرى فوق العشب ، وكنت فى الشوارع الرمادية الفاصنة بالناسين
والعربات ، أراه متجها • عيناي فى عينيه • يأكلنى صمته) •

على ان اعد نفسى للعمل ، ستمر ساعة حتى يأخذ وجهى الصبغة
الرسمية ، صبغة المكاتب والنيابة والوصول للكاكى اللون ، وربما افاجا
بخصوم الريفى المعجوز وكل منهم فى رأسه شرخ يعبر منه جمل ، الآخرون
دائما هم الوحوش ، وكما ترى يا سيادة اللثائب ، موكلى حمل وديع • فكيف
لهذا الحمل ان يحشش رأس ذلك للنيل ؟

انها لغارقة عجيب ، وعليه نلتهمس الامراج عن موكلى دون ضمان

انا والمأمور نظهر في نفس الوقت على الخشبة . كل منا يحفظ دوره . حتى الارتجال صار جزءا من الدور الاصلى .

ادخلوا الجميع الى حجرة للضابط ، كان بينهم فلاحى العجوز . برأئحته العثة ، في ثوبه الصوفى المرقوق ، تعلقت عيناه بعينى . اشار لابنته . طفلة حامل ، مقطوع عنها المياه والنور ، فاطمة المتوحشة فعلت ذلك عمدا في وضح النهار . ازحمت الحجرة بالقفاطين للغامقة والجلاليب السوداء ، والنساء كن يتشابهن بالايدي والاذنفر ، بينما رجالهن متموغيين بصمت الريف العتيد .

(لحت عينيه فيهما للغضب ، يشير باصبعه ، لا اعرف نحو ماذا ، وكنا في الليل القديم ، نترك أنفسنا امام البحر العتيق ، نجرى عرايا . وكنا نضحك ونفقد عن النساء ، وكنا نحلم بالحب الخارق ، ونبنى بيوتنا على شكل نهدي الموناليزا . لم تكن رأيناها . كنا نحزر) .

لم تكن فاطمة قد جاءت بعد ، نادى للصوفى للردمة ، قال انها آتية ، هكذا. الوحش. المفترس ، دائما آخر من يصل وأول من يفترس . . .

— حضرت فاطمة .

(صار ينادينى في الليل . . يقول :) ستموت وحدك . متاملا حركات جسمك الاخيرة . لن يبقى لك اثر) وكان يسألنى (من انت ؟ ومع من ؟) وكان يصمت ، ويصمت . . يرعبنى صمت عينيه . يقول : لن يجدى ان يبقى وجهك للحائط . وكنت في كل مرة . . يغلق الباب خلفى . . ارانى وحدى) كانوا يحملونها ، فاطمة نور الدين ، تائهة في جلبابها الاسود ، ويدها النحيلة الصفراء ساقطة لأسفل كالرايات المنكسة . فاطمة ، بوجهها المتآكل ، المضطرب ، لا تمشى ، وقطعت المياه والنور .

— افنى فاطمة نور الدين ؟

— دى طرشة . يا بيه

فتح الحضر . . .

— حاضر مع مين يا استاذ ؟

للف الى الضابط ، كان صوتى قد ضاع مع مين يا استاذ ؟

(كان في المرأة ينظر الى دون ان اشهم ماذا يريد ، قلت :) لا تقتلنى ، سارحل) . وقفت امام الحاجز الخشبي ، كانت عيونهم تحفر وجهى المكشوف ، صرخ للضابط : مع مين يا استاذ .

قلت : لا أجسد .

(وكان هو هناك في الردمة المظلمة ، ينتظرني بسكاكينه) .

النهوض من نريف الأُمنية

على عبد النعم

- ١ -

متجاوزا ركنى - على المقهى - القصي
ونافلا من كوة الأرض الرطبة
صوب نافقتين ثابتتين - في الأفق ..
الحجج بالضحايا
أينا صار للذبيحة في الطريق
وأينا حمل اللوسام على الكفن.
هو قادمون من المشارق والمغرب
والشمس - انق.
فوق أجساد الصبايا في الشوارع
وجهم شكل الوثق
في كل زاوية من الصوت - الصدى
وبكل ساقية خلأ من مفن
لكننى آخيت نفسى مرتين
ذهبت للنهر للزج
ما ضمنى للنهر - الأصفاف جيبسة
فوجدت فوق مياهه - شكل الضحايا ،
شكل كل جراحا
لا صوت يأتى من صواعق تبتدى ،
لا صوت يأتى من عوالم تنفهى
لا ، ، ولا حتى المطر
لا شىء غير الملح ، يشرى للعيون
فتتدخل.

رُمْنَى ثَمَى

نجمت أشلاء الفؤاد

وما تبقى من بقايا أضلَى

وذعبت للوطن المطلب - فوق أنية

للبنفسج

تم يا بنفسج - وانهر مثل الرصاص

ولا تقل صدقت نبوءة من غلب

آه ... اعتنق سيف الدمار

واتخذ صخرا دثار على الدثار

لكن لا تنغب

خيل التقتار ، يسيل من فمها العطش

والنهر فارغ

والنهر لا يملك

يدافع مرتين - على الضفاف المتعبة

فأملك يدي

لنبيد عاصمتين

كأنا من حجر

ثم صاروا ينكران الكل

والدم الطسرى

هربت حروفى من فمى

عكس الخراب المظنن على الشجر

قاومت ... أورقت للشوارع خلصة

جثثا من الأسمنت

يقمى ساكنوما ...

ويشترون اللحم ،

والقداس ،

والدنيسار ،

والحب المطلب ،

فانسحلت على المدينة

كمى أهرب لحمها من كلبهم

ولكى أقبل دمعها المحبوس - فى صدرى

على جمر الحطب

والقاتلون على امتداد الأرض

منتشرون ، فى الكف الذهب

وبكل نافختين ، انظر عريهم

يقمى العرايا فوق دم قتيلنا
نأقوم أجمع فى الصباح قتيلنا .
لكن أصحابى - كما الأرحام - يزدادون
فى عيني فضاء للقمح
فى صدري زفاف للريح
انظر من حوليا - فلا أجد للسعادة
فى للهرب

ومدينتي فيها غموسى المستباح ،
وسورة العذراء ،
أحزان البحار للراحة
خيطا يلف الوقت بالموت الجميل
مدينة ...

نمدينة
نأقوم ... أقمى ... أنكمى
كى أجمع الجثث للشريدة
والقتيلة من جناجرهم
واضمد من رذاذ الدم .
والطوفان
أعضاء للقيامة واللهب

- ٢ -

..... فى شارع - كنا جلوس القرفصاء
نتبادل الأسرار عن وطن
تهيأ بين مجرتين
ومريت أعضاؤه فى ساحة الملك
للذى أدمى المزارع كلها
لو جاءكم نبأ عليم على حجر
عن نبقة - سقطت - على صدر الغياب
تمعدت - ربيع للتراب - بكل ما هو زائف
ظهرت فصوص الملح - فى مد البصر
قمرا قتيلنا فى فلاة
يبيعهم السمار ،
والسمسمار ،
طائفة الغمام

فأرخصه

وقاتله ، في صحبة الفتك الجميل

يجيء ، يأتي طالما

من شرفة الطرق القديمة

والنخيل الآتي من صدير اللقيمة

للجرب العاجلة

فيبيعه

مثل البضائع والسلع

تلك التي يأتي بها رجل التحقيق في المطار

مكيف لي - يا أيها النهر - النبوة

وارتعاشات الامومة

ان تسلمني ان ابيع القلب في سوق

المدار

وانقى دمي من دمي

فالارض - كل الارض - تحت مؤوسهم

دمعت

وضج الحرف في الورق المسامر

والشبح

والسلك شائك

ونوافذ الصبح ، يرتجال غارغ

وجنود باب السيف - في وجه الزمن

ودواوين الخلافة

صلوا على جسد الضحية

مرتين

واطلقوا غريبانهم

صلوا على جسد الضحية

في سلام غامض

وتهامسوا : كم أجوف في اضبعه

كم ضفة في معصمه

كم صوبوا في بوصتين ولا خطا

فلقد تكاثرت للبراعم في الطرق

ورمت ضفيريها للطنولة في الافق

فأوصلت عرى العروس للذامية
صوب التعب
ونكرت أنباء كل الميتين بموتهم
يخشى علينا الآن
من طين الأغاني للباثة
في شرفة المطر - الحصار

- ٣ -

هل بيلنا اغماصة
والبحر مرتبك وحيد
والموج فيه ملالة مهلوبة
صخب يدور على مسافات التفتك
والقياصرة - الاظافر
والزنازين المؤازرة للكتابة
والمسالخ والحديد
والشاطآن تيعثرا
دولا ،

ومثنة

وربح

هات الرصاصة من دمي
وانفع بها هذا الجدار لينهم
ضمد بها اطفال قريقتنا
وبعض المتعبين
الآن اخرج من نهاري شاحبا
قلبي على صدري صديد
لكفى مازلت اطرق فوق شارمك - المدي
ولكابد الليل البليد
لا وقت عندي للتشابه والتناحر
لا وقت عندي للخيول مسرجه
ورثت سيوفى من بثورك
والصدي
قصص ينكسر قامة للنخل الوليد

جاء الزمان بجرح-مقتول جديد
 ضد للتقار على الازقة كلها
 خلصوا اللقاع عن الوجوه للزخرفة
 وتبادلوا ضرب الرؤوس بنصل هذى المفصلة
 ولدى الوداع تبادلوا
 الضحك - للفشيج
 فتطليرت - من اوجه - الحفاء
 عين زائفة
 واجهش من زغب نشج
 فتناولى كفى على صدر المطر
 نرمى لطير البحر جمر
 لا مياه متجنسه
 ونقلب الرمل المؤرخ جرحنا
 دون النزواء
 نخسج بالدرج - الصهيل



هناك حيث يرقص القمر

جمال زكي مقلو

١ - كان هذا آخر ما شاهده

بولبة حديدية عالية تنتهى بأسيانح مدببة كالحراب ، على جانبيها
نفطاً مراقبة في كل منها جندي يضع على رأسه خوذة خضراء ويمسك
بيده كلاشنكوف « هناك آخرون في نقط حراسة كثيرة تلف هذه الاسوار
العالية ... »

في الغرفة التي تقع على يمين اللوابة جلس اربعة « صف ضابط »
امامهم منضدة صغيرة عليها « سرفيس » ألونيوم على هيئة متوازي
مستطيلات تلوثت اطرافهما ببقايا العدس والقيت فيهما فتات الخبز
واطراف البصل الاخضر ، مدوا ايديهم يلتقطون حبات اللعاب ، يشاهدون من
الباب المفتوح حفل الاستقبال الذي اعد للعريس الجديد .

في البداية يشرب العريس « شربات » من لكمة تنجر الدم من الأنف
لكمة مدربة يوجهها اليه بطل ملاكمة حقيقي ، وعندما يسقط على الارض
ترفعه الابدى التي تنهرها أصوات كثيرة متداخلة متعجلة أمرة سبابة ، يحتضن
عروسه الخشبية ، يلتف حبل حول راسي يديه المحتضنتين عروسه ، يلتقط
جندي مشمع العريس ويفرده على الارض ، ينشر حفنة من الزمال الحجازية
للحساسية الخشنة التي تفرش للفناء على المشمع ثم يبصره ويعقد طرفيه
ووسطه في حرص . يسلم المشمع المجدول لجندي آخر .

كان العريس يرفع راسه نحو السماء للصافية فراءهم يزفونه الى
عرس الموت يصعدون حاملينه قربانا للشمس الاله منشدين أناشيد جنازية
وأهم يبحرون به نحو الموت .

تلقى الظهر العاري السوطة الاولى فارتمد وتقوس وجزت الضحية
على قوارضها وتجمد للوجه وانسابت عبر ثنائيا تجاعيده انهار الالم ،
ترك المشمع خطأ ناريا نازلا من عظمة لوح الكتف الايمن حتى الكتف اليسرى .

عوى العريس فتوقف السجناء لحظة وأداروا وجوههم بنوب القادم الجديد فاندبالت عليهم خيزرانات الجند فاكلوا هرولتهم في الدائرة التي خصصت لهذا . . . حين تحول الهواء الى صراخ حاد خرج مأمور السجن الى الشرفة تبعه الطبيب ، انقضض صف الضابط والقوا بحبات العنب التي في أيديهم . .

صاح المأمور :

- كفى . . زفوة .

فكوا وثاقه وأشاروا للحرس الباقين وبدأت الزفة ، انهالوا عليه بالخيزرانات : أشاح الطبيب بوجهه وحلف يتبعه المأمور الذي يحدثه عن مفاتن ابنته التي يبحث لها عن عريس يناسبها ، طامط الطبيب رأسه وضمت طويلاً .

٢ - انتهى حفل الاستقبال .

سكبوا فوقه دلو ماء ، أخذوه والقوا به في زنزانه منفردة . . أغشى عليه مرة أخرى

٣ - حين أنشاق كان رأسه مثقلاً بصداع يكاد يفتك به يأتيه موجات متتالية ككلاب مسعورة تنهش مؤخرة رأسه . . . كل جسده مضطرب ، غيناء متورمتان كفوختين فاسحتين . . . شفته العليا مدلاة .
تجسس بسبابته خشونة أسفل سنتين تكسرتا ، لا يستطيع أن ينهض أو يركب ، لا يستطيع أن يتحرك أدنى حركة ، للعقل تاه في دروب الذاكرة المشوشة ، أن كحيوان جريح وأغمض عينيه .

٤ - لا شيء هنا يدل على الزمن غير كوة صغيرة تكاد تتقارب السقف المرتفع تطل منها السماء البعيدة . من خلال ثلاثة قضبان قصيرة غليظة أطل منها لون للشفق .

زحف على ركبتيه وحط جسده على « اللبرش » . . . البول يكاد يفجر مثانته لكنه لا يستطيع أن يصل إلى الدلو المخصص لذلك ، الغرفة مظلمة يفرح في جوانبها عطن فطر للظلمة والرطوبة والقبح يكسو جوانبها للسفلية بزعمه الاخضر لا بد وأنها قريبة من دورات الميناء .

هذه الرائحة تبعث على النوم ، وقعت عيناه على بقع داكنة
متناثرة تصنع لوحات سرالية . . . أيقن أنها بقع دماء . . . انتابه
رعب ازداد . مع وقع خطوات الحارس الرتيبة التي تقطع المر ، إنكمش
في الركن وغرق عقله في الليل الذي تسفل .
* * *

٥ - آخر مرة أغلق الباب خلفه ، ترك والديه المعجزين وانسحب
في الدرج تلقاه الأفريز دثره الليل ، راقب حبات المطر الواهنة تنزل
عن حذائه المرى اللامع الذي يوقع نغمات منتظمة بكعبه الثقيل .

عند طرف العتبة حيا الرفاق الجالسين في المقهى واندرس
بينهم ، رأى الولد الذي يقف دوما أمام صينية المعسل ، في يده مقص كبير
له مقبض أسود يضرب به الطباقي ثم ينثر فوقه المعسل ويرفع الصينية
يضعها على الرف ويعود لينظف الحجارة من هشيمها ويعيد صنفا على
العاولة - انكبا على نرجيلة وجعل ضمن جوقة المنشدين الذين يوقعون
بشفاهم على المباسم فيتحرك الماء في الدوايق بلم . . بلم . .

شم رائحة المعسل . . حيا الجميع ومضى ، لم يكن يعلم ما سوف
يحدث ، حتى هذه اللحظة كان شخصا عاديا يدخل للنرجيلة ، لكنه أطلق
فيما بعد الرصاص .

* * *

٦ - رأى المساجين حين توقفوا في الحلقة كي يرقبوه والحراس وهم
يهوون بعضهم ، رأى سلاحه ولعة الرصاص المنطلق وروعته وضابطه
وسيناء والبحر والندس والدلائق تقفز حوله ، واكتشف في هذه اللحظة
أنه يدخل الزمن من بعدين أحدهما للواجب والآخر المستحيل لدمر أحلامه
جميعها .

* * *

٧ - رأى في ذروة الألم حبشودا ترتل في الظلام مراثي أعمارها
رأهم جميعا بين الواجب والمستحيل يبعثرون أحلامهم .
فلا نسدم . .

قالها لنفسه وهو يتحسس ضلوعه المنسحقة من ركل البيادات
وأشرقت دمعة ترقرت أبصر من خلالتها القمر يطل من الكوة يرقص
كالجنون . .

للقين

مستكون قصيرة .. ويكون نزار

هشام مصطفى قشطة

هاكم امري
قلبي يستمرى عزف الناي ويعبده
يحفظ كل مقاماته
يجذبه للمع يضاعفه حتى تتكون لؤلؤة الدمع
فمذ سقطت اوراق الاشجار
تمكر ماء البحر ، وفرت كل الاطياف
سجدت
واجلست البوليس بقلبي
وعبدت للناي
وعبدت الناي
والناي رفيقى يغزل لى موتى
يسلبنى آصرة كانت تمتد عميقا بين الاشياء وبينى
تأسر قلبي فى سرداب أسود
ياغذه لبحيرات خارج كوني كي يسبح فيها
يجبره الا يكتب شعرا
الا فى مشكلة وجود الله
او ... شعرا أجوف

الناي رفيقى
وعو للشاعر
من يجلس فى سرة هذا الكون
يجريه حسب مشيخته
وفق قوانين الازلى الأبدى الحب
فيكون البحر
يسافر من قلب الرب لقلوب الاشياء تكون الاعماق

ويسافر من قلب الأشياء لقلب الرب تكون سماء
 ويكون الطير
 فيخرج منه ملاكا
 ليشرق الصدر باغنيته
 يستاصل منه عفونته
 ويوحد بين الصدر وبين البحر
 وتكون الارض
 تلم شقات الأمثدة المثورة
 ويوحد بين الانسان وبين الطير وبين البحر
 وتقلدهم شهيا
 لو يمرق شيطان تصعقه
 ويكون الانسان العشق
 ويكون الانسان الأرض
 ويكون الانسان الانسان

للنساي رفيقى
 وعدو الشائر
 من يصنع من شرف القلب شموسه
 ويسير يجمع آهات الوردة
 آهات للنور
 يبنو أضلاع الصدر
 يبنو أنسجة للقلب
 يشكل بركانا . . عمرا
 قد أقسم منذ العام الأول بعد الخلق
 أن سيمزق من جامت يده حول الارض يسجها
 ويفض غشاء بكارتها
 قد أقسم منذ العام الأول بعد الخلق
 أن سيمزق من يشطر كل الناس الى صنفين
 الصنف / الله
 يفرض كل طقوس عباداته
 والصنف / العبيد
 يقدم قربانه
 ان كان دماء يتقبل منه
 ان كان بغير اللحم لا يتقبل منه ويكون المحر

قد أنسم. قد أنسم أن ينسب كل دروب القهر
ويغزل أغنية الحرية

وأنا خجل
قلبي يستمرى عزف الناي ويعيده
يحفظ كل مقاماته
يجذبه للمق ، يضاحيه ، حتى تتكون للؤلؤة للجمع
فمذ سقطت أوراق الأشجار
تعكر ماء البحر ، وفرت كل الأطيار
نسجنت

وأجست البوليس بقلبي
وعبست الناي
- يا ٠٠٠ أرنستو جينارا
- يا ٠٠٠ أرنستو جينارا
سيفي صوتي
وأنا غادرنى صوتي مذ عبد القلب الباي
وشتاء العالم حاصرني
وأنا لا يفتنى الا صوتي
صوتي سيفي
وأنا أبحث عن صوتي كي أحيأ حيا
يا أرنستو جينارا قل لي
أين الصوت ؟
أين الصوت ؟؟

- أن تدخل ملكوت الصوت / السيف
حطم نايك واتبعني
حطم دائرة البوليس بقلبك واتبعني
حينئذ يجبس صوتك في سرة هذا الكون
يخلق ديكبا
سيؤذن في الناس
بأن ستكون قصيدة
ويكون نهسا
.....
ستكون قصيدة
ويكون نهسا

الفرفة

سجى رهزى المنزلاوى

فتح الباب الحديدى: الصدى بهمجيية. وقرف يالغين ١١
اندفعت الى انفه نسايم الحياة الحبيسة. فانتعش تماسما. وتيقظت
حواسه الخاملة .

خلعا بسعادة وقيد تلاشت - تهما - اللبقات التى كان يصينها
خياله حين يتحرك أو يفكر فى الحركة ١١

أيقظهم صرير الباب المنكر. تعالت أصواتهم محتجة تطارده خسلال
الشوارع المراكدة ١

لم يهضم هذه اللوازم الشاذة ببساطة . . فيولال السنين التى قضها
معهم لم يكن سعيدا وكان يتبادل معهم - دائما - لاشتائم وللشكاوى الكيدية
عرج على شارع جانبي ليختفى عن الانظار بهرته لبات الصوديوم
وجذبتة رائحة أشجار الجولة والخوخ المصنوفة على الجانبين فى رشناقة
ونظام . .

اصطدم برجل طويل عريض برز نجاة من قلب الشارع . . يحجل طبفا
من الجولة والخوخ . . تذكر أنه جائع واستراح للنظرات الطيبة البسيطة
داخل عيني الرجل تشجع وتناول إحدى الثمار فذابت فى يمه على الفور . .
أحس بحلاوتها تسرى فى كيانه . .
جلس يمدح أحسانه قائلا برجاه :

- انفى خارج لتوى من الحجرة المتبضة .

رمش للرجل الضخم وأدار وجهه فعاد يقول :

- انك نقى صالح وقد أكرمتنى . . فهل أنتشجع وأطلب عملا ؟
شارعكم اللطيف ؟

رفع الرجل الضخم بصره الى لبات الصوديوم فومضت عدة مرات
والشار بيده قائلا بصوت خفيض حاسم :

- سُجِّدَ جداراً عالياً في نهاية الشارع . . إذا لم تجد اسمك عليه
فلا تنصد !!

مرول الى الجدار المنتصب كالنخلة وتفريس في الاسماء المنقوشة بلهفة
. . قائمة طويلة يعرف بعضها . .

وصل الى النهاية دون أن يجد اسمه !

ارسل نظرة مستعطفة الى الى الرجل عند الدخول فاولاه ظهره وتشاغل
بقطف الثمار !!

جر جسده . . يزفر أنفاسا حارة تكوى بصهدا شفتيه . .
وجد نفسه امام باب حارة ضيقة راثحتها كريمة . .

ازدحم حوله صبية وبنات ورجال هيئاتهم غريبة .

صكت اذانه اصوات طرق على نحاس واحتكاك تروس وجلبة صبيان
وتركته رائحة شحم وزيت مُحترق فتهامى الى الأرض .

في داخله شعور وليد بالظفر . . فالأعمال كثيرة . .

شغام . . صبنى لحام . . تساعد . . أى شئ !!

هجم عملاق يرتدى عريضة مزينة على الصغار فهشهم كالذباب .
وجلس الترفصاء بجانبه . .

تبادلا النظرات لحظة جسمها بقوله :

- جزاك الله عنى خيرا كثيرا . . هل تلحقنى بعمل من أعمالكم الوفيرة؟

نبش العملاق سطح الأرض بقطعة صاج وأشار الى شبح متكوم لصن
جدار حائوت تلتصق ملايبه بجده . .

طلب بطاقته الشخصية . . ثم فتح سجلا كالجأ تنضج حوافه بالزيت
الصق عينيه بالصفحات ثم رمى البطاقة وهروا متكوما في مكانه . .

تجمع الصبية ودفعوه في ظهره حتى الشوارع الزببى ثم رموه في
أتوبيس مسرع !!

ارتوى على الأرض فاقصد المزاج ، لكن نظرات الركاب تناثرت فوقه . .
حاول أن يتفادها . . لكنها كانت مصوبة باحكام شديد . .

ادبروا أعينهم بينه وبين جزائدهم المفتوحة على صفحة معينة . .

تحذثوا ممسا مع الكمسارى فصرخ موجها الحديث للسائق :

- عبيد آبق !!

توقف الأتوبيس .. وتفرز شرطي إلى الداخل ، اقتادوه إلى القسم ..
فوجد صورته تتصدر لوحة الغائبين !!

سمع النوبتجي يرسل اليهم برقية لاستلامه ..
غافل الجميع وتفرز من النافذة فوق عربة مطافئ غمز قائدها المتحفز
يجنبهين فانطلق به في للشوارع ..

وصل إلى جبل المقطم فعانقه وأطلق السارينبة ..
تجول في دروب الحصى المذيب حتى تشقق حذاؤه ولسانه ..
وشعر بكراهية حادة لجده الذى ينفذ عرقا ..

حين صرخ محتجا ردد الفراغ صراخه لا غاظته فتهددت تحت الشمس
الكتومة يجز جذورا عطنة يحشو بها فمه ..

أياما طويلة يردد الجبل صراخه .. وتتداخل الطرق أمامه مكوبة.
ماتاه يسقط في داخلها كالسار ..

توقف - مكودا - أمام صخرة ناتئة عازما على الموت تحت ظلها ..

بلا مقدمات اصطدمت عيناه بلافتة فوق الصخرة :

« منا صومعة المبد الفقير البهارب من جحيم الدنيا !! »

حملق في الداخل .. كان الظلام حالكا دخل بنصف رجل ..

جنبته يد غليظة بعنف ..

ضوء مبهر يعشى عينيه ..

استخاط أن يرى قائد السيارة انذى حرب معه .. واثنين من عتاء
الخبرين !

وضعوا في يديه سلاسل لها أقتال ورفض الجبل أن يردد صراخه
الكتوم ..

انطلقت عربة كانت مختفية بشبكة تمويه إلى قلب المدينة ..

فتحوا الباب الصدى والقوة في غيابته وحين صرخ بقوة ليحبس
الهواء خارجه اصطفوا أمامه يستقبلونه بابتسامات صفراء باهتة ..

ووجد نفسه - فورا - يبنادلهم الشتائم والسباب والشكاوى

للحجية !!

أحزان العامل عبد الواحد

سعيد عبد الفتاح

« الحمد لله • الحمد لله • قلت لك ألف مرة • إن ربنا ميعوض صبرى خير • جَه للفرج والحمد لله » •

اثُلجت تلك الكلمات صدر الزوجة ، وانبسبت أسارير الوجه ، رغم أنها لم تكن تمام كنه البشرى التى يزلها اليها « عبد الواحد » زوجها •
دققت فيه النظر وأعاجبت لتحقيق مرة ومرة ١٠

انصببت واقفة ، وقبل أن تفتحه بكلمة واحدة أرادت أن تستبقي ذلك الابتسامة ولو للحظات •

كان « عبد الواحد » جهر للصوت • ممثلًا الى حد ما ، خشن للأشعر ، على عينيه تبدو آثار إرهاق وجهه متواصلين ، يتخللهما انبساط لعفشات الوجه •

جلجت ضحكاته مرة أخرى ملأت أرجاء الحجرة الواحدة • أمسك بقطعة قماش - شبه نظيفة - كانت مستقرة على الكنية الموجودة بالحجرة ، مررها على وجهه وراح يجفف جبته للعريضة • فعل ذلك فى نفس اللحظة التى رآها تبتسم وقد وضعت أمامه أوعية الخبز الجاف وطبق البطاطس المقلية فى الزيت ، وبعض حبات الملح الناعم •

جلست بجواره • شأركته تناول العشاء ، فكرت فى أن تبدأ الحديث عن البشرى التى جاء بها ، لكنها كانت تظلم فى الإبقاء على الابتسامة أكبر وقت •

أدركها قائلاً :

- ما سألتيش ؟

- والنبى أنا مبسوطه كده اللى انت مبسوط .

نالت ذلك فى دلال ورقة متناغمين . .

- تكن لازم تعزفى ان ربنا فرجها والحمد لله .

- طيب الحمد لله - واستطردت - بايه بقه ؟

- البيه الخير استدعانى لكتبة النهاردة .

وقال لى : انت من الممتازين يا عبد الواحد . وأول دور لك فى السكن اللى عامله الحكومة للممال .

اتسمعت حديثاً المينين ، وانيسطت مضلات الوجه عن ذى قبل .
كانت تدق زغرودة حتى يعلم سكان البيت ان ربنا وفقها لشقة فى مساكن
الحكومة . حاولت التغلب على ذلك لكنها لم تفلح ، وخرج الصوت سريعاً
من نافذة (تطل على درجات السلم) فى الحجرة الواحدة .

وسرعان ما أغرقت الزوج فى أسئلتها السريعة التى تطلها عرض سريع
لـ بعض مشاكلها المستعصية .

- يعنى خلاص ان شاء الله ؟ اميتى كده ؟

- ربنا يسهل .

- شهر ولا اثنين ؟

- لا . يمكن اقل شوية .

- والله يا شيخ ما أنا مصدقة ان ربنا هيتوب علينا من الأوضة
ديه . طيب دا الاولاد يا حبة عيني يبقو محصورين وعش قادرين يتلفصوا

- مطت شفيتها - لكن مانهل ليه (العين بصيرة ٠٠٠ ١١٩)

- واطاحت بكلتا يديها وإيماءة سريعة من الوجه .-

- وإيلا أنت . ساعات تتأخر عن شغلك لنفس السبب ، وطبعاً
ما تقدرنى تنزل الا لما تتوضأ وتصلى كمان .

• واستطردت •

• طب هو فيه أحسن من شفتك لا تشارك حد ولا حد يشاركك •
• وإن حببت أغسل الأطباق وجلاليل الأولاد • آخذ دورى زى طابور للجمعية
• وكثير • كفاية علينا الشقة ستر وغطا ، والله صحيح صبرنا ونلنا •

قالت ذلك فى نفس الوقت الذى كانت ترتب فيه بعض الأشياء فى جانب
الحجرة الداخلى • بينما كان هناك بعض الصبية تملو أنفاسهم فى هدوء •
وتنخفض فى هدوء أيضا •

تحركت عينا الزوج وتطلعت الى الأطفال • شعر أنه لم يبق إلا
وقت قليل ، فانتابته موجة سريعة من الارتياح تنهد على اثرها • مد يده
فى جيب سرواله وأخرج علبة سجائر مهالكة • ففصها وأخرج سيجارة من
الثلاث الباقية ، وظل يمالجها بحكمة المدخنين • أشعلها ، واستكان بظهره
الى الكنبه ماذا ذراعه اليسرى فى طرفها للسيجارة المشتعلة • عاودت عيناه
الحركة وبدأت تتفحص جزئيات الحجرة وأشياءها استقرت على الباب وتذكر
ما قد حصل عليه نجار الحى ثمن الإصلاحات التى قام بها لسد الثقوب
والثححات التى كان الهواء ينفذ منها •

قال :

• والبيه الحدير بيتول انها من غرفتين وصالة • يعنى الأولاد
يناموا مرتاجين ويهزخوا زى ما هم عاوزين ، وكل أوضة لها باب لوحدها
• وخط بيده على الكنبه فى هدوء شديد •

• بس أنا خائفة • ذا الحكومة يومها بسنة •

• نصبر بقى •

• وماله • لللى عذى للسنين لللى غاتت يهون علينا الللى جاي
أوما لها براسه • واستقرت عيناه مرة أخرى فى الركن القريب على صفيحة
ممتلئة بالماء • وبعض الأواني والأشياء •

• وبيتول كمان نيهما مطبخ عال • وحمام •

وأشارت بكف اليد اليمنى •

• يعنى تطبخى فى مكان ، وتغسل فى مكان ، وتنامى فى مكان
• تنانى • شوف الجز لللى ماتبقى فيه 11

قال ذلك وهو يداعب الزوجة حينما رأى شعرها محلى على ظهرها فى
ضميرة واحدة • ابتلع ريقه ، التى عقب سيجارته فى فتحة الباب الموارب
فى حركة سريعة • وأغلقه بشدة •

كان الصوت خافتا ، والضوء كذلك . حامت فراشة حول مصدر الضوء الخافت والذي كان منبعثا من لبة غاز صغيرة معلقة في سلك رفيع ، في نهاية السلك مسمار أدخل في الحائط الأمامي .

كانت الفراشة قد سقطت وبدأت فراشة أخرى تعاود رحلة السقوط . انبثت كله نائم عدا حجرته الواحدة ، صوت اللابور ، رائحة الصابون . خشخشة الماء للدافئ . انفتح الباب ثم أغلق بصوت مسموغ وحركة عالية من المزلاج . وتلاشى الصوت قليلا - قليلا .

في الصباح . كانت الزوجة تقابل تهنئي أهل الحي لها بابتساماة عريضة على الوجه ، وإحساس بنشوة الفوز والانتصار . بدا ذلك واضحا خلال حديثها . فتى وثقة من نظراتهن . قالت : إنها تتمنى لهن جميعا الحصول على شقق في مساكن الحكومة . وأن يوفق أزواجهن في الحصول على ذلك .

أحسنت إنها تملك طاقة كبيرة من الحركة والتنقل ، بنفس القدر الذي تشعر به من سعادة . ومن لحظات النسوة فطافت بخيالها تخلق وتحوب الأمكنة المستحيلة .

حينما انتهى موعد الوردية ، ووقع عبد الواحد في دنتر الانصراف كان قد انتهى الى سمعه من المنشور الملحق باللوحة .

« ان الحكومة قد عدلت عن القرار الصادر بشأن الاسكان التعاوني للعمال بتمليك هذه الاوحدات الى شركات الاستثمار الكبرى بأسعار مرتفعة وأن القرار يشمل اعتزام الحكومة جمع هذه المبالغ الضخمة وتخصيص قطعة أرض كبيرة تصلح لإقامة مدينة عمالية كبرى . تسع أكبر عدد من العاملين وهذا حفاظا على حياة العمال من التشتت ويكون المائد الأكبر لهذا الشعب العظيم . إيماننا منها بالعمل على راحته وتحقيق الرخاء والرغاية لأبنائه ،

ولما تأكد من ذلك ارتفعت فرائصه ، وتقلصت عضلات الوجه ، أحس بجفاف شديد في الحلق وتعثر لأجهزة التنفس عن أداء وظائفها ، تاه في دوامة الوجود والقرارات . أحس بطول المشوار الى البيت فتثاقلت خطاه . كانت نظراته من حوله . تنبجه . تكيل له صفعات متلاحقة . غضى شارد الذهن ، مهموما الى حد الذهول ، وفي الميدان الواسع الكبير فقدت قدماء البندرة على السير . فانتهى جانبا .

شعر

مقاطعات

✽ أحمد زوزور ✽

(إن البلاد محاصرة بالكنائد والمقيم)

✽ علوى الهاشمي ✽

✽ مقاسيفي ✽

أغنى إلى النهر / يعبس
أعيس / يضحك
أشهر حلمي القديم على ضفتيه
وأكتب عن سدة منتهاما انفلات ،
وأهتف :

— ما رأيكم — سيدي —
في التماح المقاسيفي
حول
اليسلاد ٩١ ٠٠

✽ فسرار ✽

ليت كل الينابيع في القلب
لم تغرد باعتناق القصيدة
فالصعراء اختفت خلف نبط من اللون
المتحرك ،
والأغنيات اشتها وجيع ...
ويا ليت بعض الشعوب التي تقطن القلب
لم

تستقم

لنجبوم

للزوال ١٠٠ ٠٠

❖ قطيعة ❖

أنا الذى بدأت بالقطيعة /
الذى مرصع بألف شاهد على
خيانة الجفون
لا تصدقنى مولسم للنفور
وأعلمى يا طفلة للقرى :
« لا تهبط الجبال
أو تشقق السهول
... والدم القديم يمنح الفصول
عاطب
الشمس ١٠٠ »

❖ مسد ❖

انتهأتى الغيوب الجميلة فى ظلمة المرأة - المذلة
أن خرائط أسفى للحجار
مطلبة فى دنى
المساؤل
واستلصرتنى بنور القصيدة ...
.....

فهل تشعن الآن يا سيدى بالحبيب ؟
أتسمع سخر للرمال /
وفى عشبها
يستطيع
الجنون ١٠٠ ؟

❖ سحر ❖

لساذا تجيئين بين الخرائب
والموت ينبع فى مسميك
وجن « سليمان »
عادوا الى الرقص
والقلب فيروزه
مطلبة ١٠٠
.....

ولماذا تريدني دفة للمراى /
 وقد حاول الضوء ان يحتريك ،
 يملك بالآية المهمة ١٩ -
 والشهوس لماذا ارنمت في يمينك /
 والجرح : شمسمة
 والدماء : مجلطة
 فوق
 سيف
 الادعابة ا

✽ دخول ✽

الطرقات انغلاق
 وخلف النواصى متاريس حلم ...
 والصبى الذى يلحق القساغ طوح سفر الدخول
 وما هو في غارة للتخير
 يستلهم
 للنار ...

✽ عصف ✽

جرى هو الأروع المشتبه
 مانته - نصفى للصعب -
 وأعدل عقال للتوحده
 يا نصفى الصعب نمضى معا ، ونزوح الى الحاكم الامى
 فان زلوجتنا اراقت به الدماء
 اغتسلنا
 على
 مطهر
 للعصف ...

✽ ورد ✽

يسألني : هل نطال ؟
 = ماوقت بالورد
 أخبط رأسي
 بصخر
 للتقويم ١٠٠



القوط في دائرة المظفر

محمد عبد الحليم غنيم

- ١٠ -

ما عاد يحتمل .. اذن فليبع »

أكد لنفسه هذه المرة أن ما يحدث له لا يمكن السكوت عليه ..
الى متى يخفى على أصحابه حقيقة ما يحدث له ؟

لن يصدقوني ، فليكن ما يكون ، انا لا أكذب ، وهم يعرفون ذلك ..
ولماذا لا يصدقون أن رجلا يقتل فارين - وهل هذا كثير - يوم اثنين وعشرين
من كل شهر ؟ سيقولون لماذا يوم اثنين وعشرين بالذات ؟ لكنني مثلهم -
لا أعرف . سأقول لهم لا أعرف وسيصدقونني . غير أنهم سيقولون نويد
دليلا ، ارنا الفئران .. ولهم حق . في ذلك لان قتل فارين مرة واحدة في هذه
الأيام أصبح مستحيلا رغم كثرتها - هناك من يقول أن الفئران تؤلف
فبيما بينها جماعات سرية منظمة وأنا لا أصدق ذلك ، كل ما أعرفه أنها
كثيرة .. كثيرة جدا - من حسن حظي أنني احتفظ بجميع الفئران التي
تقتاتها ، لن يستطيعوا في هذه الحالة ان يكذبوني ، سيكون مشهدا مثيرا
عندما يرون أربعة عشر فارا قتلى قد تكووا على شكل هرم يعلوهم أصغرهم
حجما . فعلت في سبعة شهور لأن $2 \times 7 = 14$. وهم لا شك يحفظون
جدول الضرب . سأضحك من كل قلبي عندما أراهم يرتعدون خوفا من رؤية
الفئران .. أنا لا أعرف لماذا يخافون الفئران ؟ « إنها كائنات لطيفة
وجميلة »

سأقول لهم ذلك ، سيقولون لماذا تقتلها اذن ؟ سأقول لهم .. ماذا
أقول ؟ لأنني .. لأنني أحبها . سيقولون وهل هناك محب يقتل محبوبه ؟

سأقول لهم لأنى اخاف عليهما . وأنتم كما تعلمون : حجرتى صغيرة .
 سيئة الشهرة ، لا توجد بها نافذة واحدة - ومع ذلك لا أعرف كيف
 تسفلت الفئران إليها ؟ .. ربما لكى أقتلها ؟ - ثم أنها لا تحوى أى مأكولات
 غير الكتب . سيقولون قتلتهما إذن لأنها تاكل الكتب . سأقسم لهم أننى
 لا أفعل ذلك من أجل الكتب . وعلى العكس منى . لا تاكل غير الكتب الرديئة
 وسأقول لهم دون أن يسمعوا « وأنتم أدرى بكتبكم » . سينيظرون
 والغضب ولذلك سأنتهز الفرصة حكاية الفارين يوم اثنين وعشرين من كل
 شهر من جديد .

على أن أذهب اليهم الآن ، الساعة تقترب من الثامنة والنصف .
 توقيت مناسب ، سيكونون كلهم حضور ؟ سأحكى لهم مباشرة ، لن أتردد
 هذه المرة ، سأحكى قبل أن تغفل رموسهم بالشراب - رديئة هى الخمرة
 التى يترعونها - قلت لهم أن هذا نوع ردى ، ويجب أن نغيره ، لكنهم ..
 سأحكى لهم عندهما أصل مباشرة .

- ٢ -

للإصطفاء قص حكايته مع للفئران ، دهش أرد فعلهم عندما وجد الجميع
 بلا استثناء يصدقونه . بل سورا للحكاية من البداية حتى النهاية . شعر
 بالاطمئنان وزاده اطمئنانا أنهم لم يبدواوا الشراب بعد . ومن ثم أخذ يشرح
 كيف يمسك بالفار ويقتله دون أدنى مقاومة منه ؟ وأنه يستخدم فى ذلك
 شيئا صلبا ، أى شئ ، يقذف به الفار ، بمجرد أن يلمسه يضجى قتيلا .
 وأنه قد يقف به بكتابتى ردى ، وأحيانا بحدائق كبيرة تسقط من السقف المتهاك ،
 وأنه فى المرة الأخيرة استخدم ساعته القديمة التى غلب فى إصلاحها .. كانوا
 بنصوتون اليه بأذان مفتحة ، وعندما انتهى وساد الصمت الجميع ، نشط
 صاحب المنزل الذى يجلسون فيه . ثم قال :

- يوم اثنين وعشرين ؟

رد فى ثقة تغلبها ابتسامة قاسية وقد لاحظ فجرة الشك فى لهجة
 محوشة :

- نعم يوم اثنين وعشرين من كل شهر .

- ليسا ..

- نعم وغالبا ما يكون ذلك بمعد منتفضة الليل ..

نظر صاحب المنزل - ركان ضخما - في ساعته ، ثم انتقل ببصره الى زوجته بادلته نظرات أذبلها القهر ، بيد أنه بدا مرتبكا ، وكانت جميلة وذات رائحة نفاذة - المرأة الوحيدة وسط الحضور - قال صاحب المنزل وقد اخفى ارتباكاه بينما كانت تعض - هي - شفيتها :

- لن نكون هنا يوم اثنين وعشرين .

فقال بلا مبالاة ، وكان ثمة دم يقصاقت من مم المرأة :

- لا بأس لا يزال في حجرتي فئران كثيرة .

وهنا صاح صديق ، بدا أنه لم يستمع لما دار أمامه ، في تهلل وسرور :

- فكرة مذهشة !

بارتيا ب نظر اليه صائد الفئران ولم يقل شيئا بينما استمر هو موجها حديثا الى بقية الجموع الذين بدأوا ينتبهون لوجوده :

- مكتب تصدير للفئران .

- فكرة مذهشة !

صاح الحاضرون صيحة كورس مدرب في حين نظر صائد الفئران الى الأرض وقد خيل اليه هرم الفئران يطؤه أصغر فار يكبر ويكبر حتى يساوى هرم خوفه . ثم بدأت البسمات تملو الشفاه والضحكات تتراص في الهواء ، وارتدت المرأة بجللة للرقص ، ووقف صاحب المنزل يملا الكؤوس للأصدقاء . يحدث كل هذا وفجأة يقوم صاحب الفكرة المدهشة ليقول :

... خسارة ، فئران كل شهر لا يفتحان مكتبا .

- فصلا .

قال الجميع وهم يرغعون الكؤوس الى حلقهم . واستمرت المرأة في

الرقص وهي تقول :

- لا بأس .

وقال صائد الفئران وقد أخذ الأمر كمجرد مزاح ، وهو يبتسم :

- فصلا .

عندما قاربت السهرة على الانتهاء قام صائد الفئران ، وهو راض عن نذمه تماما بكلى أنهم صدقوه . لم يكن يريد أكثر من ذلك ، كما أنه لم يبتدر لليلة في الشرب ، ولولا الحاح صديقه ، صاحب المنزل لما كان شرب .

كابت الساعة تقترب من الثانية صباحا وهو في طريقه الى حجرته ونثرانه ، الطريق موحشة وخالية من المارة والعربات ، زادها وحشة اخفاء القمر خلف سحابة صيفية رقيقة ، امرأة ترتدى قميصا شفافا يبدو جسدها الابيض الناعم خلف القميص فاتنا ومثرا . ابتسم لنفسه وهو يتخيل القمر امرأة تصعد معه الحجرة . • بييد أن القمر احتج على هذا لاسلوك . بدأت السحابة تتقشع وأخذ القمر يسترد - تدريجيا - هيئته ويمرض سيطرته على الطريق . اختفت المرأة وبدأ في الافق رجل عارى الوجه والصدر يشع من عينيه بريق حاد . • لكن الطريق لا يزال موحشا وصموتا .

أصوات يعرفها جيدا قطعت هذا اللست الموحش ، تلفت حوله لم يجد شيئا ، يزعمه صرير الفئران . توقف عن السير ، اقشعر جلده وبدأت شعيرات نافرة فوق حاجبيه وعلى ساعديه وتحت ابطيه والثلاث شعيرات التي في صدره تقف مؤيدة هذا الخوف « يربنى صرير الفئران » • تطلع الى القمر في توسل . خجل من نفسه وعندما نظر الى الأرض وجد فارين يسيران على ذيلهما وأرجلهم الخلفية أمسك على الفور حجرا ، وجده أمامه ، وقذف به الفارين . اختفى الفاران وتخرج الحجر بعيدا ، وعندما اقترب منه ليمسكه من جديد وجده فارا . ارتد الى الوراء - « أخاف لمس الفئران » - خائفا . بحث عن حجر آخر لم يجد ، وكان الفاران الأولان قد عادا الى الظهور مرة أخرى ، يسير أمامه ثلاثة فئران ، « شئ صلب أى شئ » لم يجد غير قلمه قذف به الفئران تحول الى فار رابع سار بجوار الآخرين . قذف بكتاب في يده الفئران الأربعة تحول الى فار خامس على الفور « من المؤكد أنني أطعم » • خلع حذاءه تحول الى فارين . • خلع معطفه الثقيل . • خلع بنطلونه . • خلع قميصه . • الطريق تزدهم بالفئران . لم يبق غير ملائسه الداخلية ، قذف بها أيضا . الفئران تحيط به من كل جانب ، تحطت حوله • تمسد عليه الطريق ، سقط مغشيا عليه .

اختفى القمر من السماء - عندما سقط - بينما انمسحت الفئران في صمت جنازى ، كبيرهم فقط هو الذى قال في ثقة كادت تعيق صائد الفئران :

- هو المسئول . • ما كان يجب أن يروح .

عيون بلا ذاكرة

طلعت سنوسي رضوان

تسمرت عينا الأول على وجه الثاني ، وعبا الثاني على وجه الأول ،
كل عيني تمسح وجه الآخر . تحركت العيون الأربع ثم تجولت بعيدا ..
الوجه مألوف .. ثمة وقائع قريبة .. طازجة .. سخنة تلهب الذكرى في
الراسين .. ولكن أين ؟

اشتعلت الذكرى بلا جدوى .. احمر الوجهان ، وانحرف كل رأس
بعيدا عن اتجاه الآخر . انسحبت العيون ولم تعد تتواجه .

حاول الأول أن يتسلى بأي شيء ، انشغل بقراءة الارقام على عمود
محطة الأنوبيس . تشاغل الثاني بقراءة أسماء الأطباء والمحامين والمحاسبين
على واجهة المبنى المقابل للمحطة . تسلى الاثنان بالبطقة في وجوه
السائرين والواقفين .

تلاقت العيون الأربع من جديد . بسرعة تجاوزت العيون حدود المكان
انزعت في المحاجر دوائر الكترونية للتذكر .

قال الأول وهو يلعن ذاكرته : كاني عاشته لأيام عديدة .

تعجب للثاني من نفسه وقال : كاني أعرفه من زمن بعيد .

فكر الأول أن يحول الكلمات الى صور . رأى للثاني في مكان قريب
الى الوجدان ، يرتدى نفس البلوفر الرمادي . الرأس الضخم والجبهة
العريضة ، الشعر الخشن ، الحاجبان الكثيفان يبرز منهما أنف عريض

بفئحتين كبيرتين كقبوين مظلمين ، الشعر الكثيف على باب الفوهتين يسد الطريق الى الداخل . يا ربى . . نفس الشعر الذى كلما رأيته ، تذكرت الحنايى يشخب الأعشاب بمقصه الكبير ، والفم المفتوح دائما ، وتجاويف الأسنان المكسرة . . الشفتان الغليظتان السمرلاوان . . لا . . انهما أقرب الى اللزقة المضرة او الاخضرار المزرق . حتى الكرش المتحلى يقتحم العينين . زفر بقوة . نجاة يقفز سلام البيت الذى يسكن فيه . أيعقل ان يكون هو ؟ أحس نارا فى رأسه . للصور تتلاحق والذكرى تتبدل .

استمر الأول يعصر مخه فى تحريك الصورة ، بينما الثانى يستحضر بعض الصور على يئذكر .

تمددت الكلمات وضاق الصدر . صرخ الأول فى داخله : أين ومتى ؟ وفى رأس الثانى كانت الحروف السنة لهيب : كانى حادثته بالأمس . . ولكن أين . . أين .

جاءد الاثنان لشيء واحد ، ولا أمل .
تاخر الأتوبيس وتثاقلت الذكرى .

قال الأول : فلايتسم له . ولم يفعل .

فكر الثانى ان يقترب منه ، ولم يفعل .

زوبعة صنعتها الاكتاف والأقدام عند اقتراب الأتوبيس . كان الباب بشرا لا يبين منه حديد . هجم الناس على الكتلة اللحمية ليتوحدا بها أو يضيعوا فيها . هم الأول والثانى بالهجوم . راودهما أمل وأمن ، تعلقا به ، ماتهما الأتوبيس نصف للحديدى نصف اللحمى ، وتكلسست للذكرى .

فات أكثر من أتوبيس والقيود حول العنق تتكاثر وأوتاد الروح تتجذر .

جاء ناس وذهبوا وآخرون وذهبوا . الكان يهجم ليمسك بشيء ما ، أى شيء . المهم يكور قبضته ليتقبض بها ، أو ينقض بها . هجم الأول والثانى مع المهاجمين ، انقضوا على الكتلة اللحمية العظيمة ، تعلقا بها ، ليذوبا فيها .

حلم

السيد ابراهيم عطية

ذات مساء كنت منتظرا بمحطة الاتوبيس حتى استقل واحدا الى حيث اقلن بأحد أحياء العباسية في غرفة تعلو سطح عمارة قديمة ٠٠ انها غرفة واحدة متوسطة الحال والاتساع ولكن ايجارها للسهرى يمكن ان ينفق على اسرتي شهرا كاملا ٠

كنت منتظرا واقفا حيث لا مكان للعمود ، واضعا يدي على صدري في وضع متشابك ، واذا بعيني وهي تدور بين الناس تلمح في الزحام عيني امرأة فاتنة ، فاقفتم رحلتها على الفور واعندتها من حيث انتت حتى اعثر على هاتين العينين الجذابتين ، وبعد بحث قليل عثرت على ضالتي ، فاطلت للنظر اليهما محققا متعبدا ، ووجدت ان العينين لوجه رقيق يحمله قد مشغون فائن ، ولك أن تتصور شدة فتنتي بها حينما تعرف اني احترت من أين ابدا رحلة القامل ؟ أمن شعر ذهبي ناعم يطير مع الريح ؟ أم من ساقين ممتلئتين دياواوين كلبن حبيب طازج ؟ أم أنظر الى شعر صغير معقود وشفتين كزهرتي بنفسج ؟ أم انظر الى نهجين شائرين يريدان للتحرر من قيودهما ؟ أم انظر الى قوام فائن كنن يتمايل زهوا بها يحمل من ثمار طبيعة لذة للناظرين ؟ ٠٠٩

وافقت من رحلتي ١١ ٠٠

افقت من رحلة الاكتشاف على نظرة من عينيها تدعوني ان اذهب هناك لاتعبد في محراب الفن والجمال ، ولم اصدق عيني فحررت يدي وفركت عيني حتى اتأكد ٠٠٠ وذاكنت من صدق ما رأيت حينما غمزت لي بطرف عيني في اشارة واضحة ان اتبعها ، ووجدت نفسي اسير وراءها كأنما تجربني بحيل منين ، بينما نظرتها للخافلة تحمل لي وعودا كثيرة مغرية حتى لا افقد

الامل والثور على قيدي ، وكانت ذكية عندما وقفت تنتظرني حتى اسير الى جوارها •

عزلى حين اننى لم استطع التحكم فى ساقى ، حتى وجدتنى واقفا امامها تماما ، حتى كاد وجهى ان يلمس وجهها ، ولم يردنى الا انفاسها للطرحة الحارة ونظرات التوجس من البحر العميق •• ، فافقت واعتجلت وارتدت ان اكلمها ، ولكن كلامى خرج انفاسا فقط ، ولكنها كانت رحيمة بى حينما وضعت يدها فى يدي وسرنا الى حيث لا اعرف ، وخجلت من نفسى عندما احسست برعشة تسرى بجسدى حينما وضعت يدها فى يدي ، فشاغلت نفسى بالنظر الى تلك الانامل الرقيقة فاحصا اصابعها لاتأكد هل هى خالية ام مخطوبة ام متزوجة •

وصحوت من خيالى على صوتها ينادينى ان اصعد معها لامر هام •• وسُبعرت بالخوف ورفضت وارتدت للعودة ، ولكنها نظرت الى نظرة اخذت عقلى فلم اشعر الا وانا جالس على كرسى انيق فى حجرة استقبال انيقة بها تحف وصور قيمة ، ووقفت كى انادى عليها قائلا بان لا جدوى من اى مشروب ، فانا على عجلة من امرى ولكنى لم اعرف لها اسما حتى الآن ، فتحركت خطوة ، ثم خطوة ، ثم نظرت من الباب فوجدت ردة طويلة كأنها سرداب قصير من سراديب قصور ألف ليلة وليلة فدللت فيه حتى آخره ، ووجدت حجرة جميلة •• ويا هول ما رأيت •• 11 •

من الذى اتى بك هنا يا أمى ، من الذى قيعك وكبك تلك الاغلال ، من الذى مزق ثيابك هكذا يا أماه 11 ومن أى شئ تبكين حتى تقيحت عينك • ، من فعل بك هذا يا أمى •• ، ثم •• لماذا جئت الى هنا أصلا ، هل تعرفين هذا المكان •• قولى يا أمى أرجوك •• قلتها صارخا : قولى لى يا أمى أرجوك •• 11

ولفتت على لكزة خفيفة من رجل واقف مثلى منتظرا الاتوبيس قائلا لى : اكلم نفسك يا رجل •• ٩ •

فنظرت اليه بخجل ، حامدا ربى انها شطحة من شطحات الخيال ، وراجيا الا يكون هذا الرجل قد قرأ افكارى ، ومانعا عيني من النظر الى الناحية التى وجدت بها للفاتنة حتى لا أسرح مرة أخرى ••

حوار العدد

مع الناقد الأدبي : د. على عشري زليزل

أجراه : أحمد جوده

•• عادة ما يثير الناقد المعروف د. على عشري زايد ضجة واسعة في الدوائر النقدية والاكاديمية بدراساته وكتبه التي تتناول القصيدة الحديثة ، فقد قصر د. زايد جهده النقدي على الشعر الحر تنظيراً وتطبيقاً كما أنه حصل على درجتي الماجستير والدكتوراه في موضوعات تتصل بالشعر الحر من جوانبه العديدة ، فقد كانت رسائله للماجستير « موسيقى الشعر الحر » أول دراسة تطبيقية لموسيقى القصيدة الحرة في مصر ، أما رسائله للدكتوراه فقد كانت حول « استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي الحديث » ، وقد اهتم د. على عشري زايد بإقامة جسر مشترك بين الشعر الحر والجمهور العادي ، وكانت محاضراته في دار العلوم حول القصيدة الحديثة من أهم عوائل القضاء على اغتراب الشعر الحر في دار العلوم أحد ممثلي النقد المحافظ ، وهي محاضرات جعلت منه أبا روحياً للعديد من شعراء دار العلوم الشباب •

• وحول اغتراب الشعر الحر في بلادنا ، وتطور القصيدة الحديثة ، وقصيدة النثر وموسيقى الشعر نحاور د. على عشري زايد استاذاً ورئيس قسم النقد بدار العلوم •

٣ أسباب :

•• « الشعر الحر » لا يتمتع برغم عمره الطويل نسبياً بأي ثبوت شعبي يذكر بخلاف الشعر العهودي •• ترى ما تفسرك لتجاهل « الجمهور العادي » بل وشرائح واسعة من المثقفين للقصيدة الحرة !!!

- مسئولية هذا الوضع يتحملها ثلاثة أطراف هم الشاعر والقارئ والناقد ، فالشاعر بإسرافه أحيانا في قطع الجسور بينه وبين الشكل الموروث للتقصيدة العربية ، الذى تكون في ظله ذوق القارئ العربى ، وتشبعت أذنه بأصداء إيقاعاته الفخمة ، وأصبح من الصعب عليه أن يتحاور بسرعة مع أى شكل يدير ظهره للشكل الموروث الذى ألفه وتربى عليه ، وللقارئ بكسله وعزوفه عن محاولة استيعاب الشكل الجديد ، وهذا الكسل والعزوف مرده الى الظروف الثقافية والحضارية المختلفة التى يعيشها القارئ العربى فى مجموعته ، أما الناقد فهو - بدوره - لا يقوم - على الوجه الأكمل - بمهمته الأساسية ، وهى التعريف بمصادر التقصيدة الحديثة ، وبما فيها من تكتيكات غريبة على ذوق القارئ العربى وعلى فهمه .

•• لكن الشاعر ليس مطالباً - بدوره - بشرح قصيدته للقارئ .
أصف الى ذلك أن « القولية » كما يقول شعراء ديديون من أهم أفسات المدرسة الحرة الحديثة ؟

- الشاعر حين يكتب لا يكتب لنفسه ولا أجموعة من خاصته يفهمون عنه ما يقول ، وإنما المفروض أن يكتب للجماهير العريضة من المثقفين على الأقل ، وهو مطالب بإيجاد جسور توصيل بينه وبينهم ، ولا تتمثل هذه الجسور فى مجرد وضوح الرؤية الشعرية ، وإنما تتمثل قبل ذلك فى الالتزام بتقاليد الشكل الأدبى الذى يكتب فى إطاره ، والفارق الأساسى بين « الفن » و « الهذيان » هو خضوع الفن لتقاليد وتبؤد فنية محددة ، اكتسبتها الأشكال الفنية عبر رحلتها الطويلة منذ بداياتها السانحة ، الى أن اكتملت أشكالا ناضجة ، ولا يمكن اعتبار مطالبه الشاعر بالانترام بجوهر هذه التقاليد « قولية » ، والشاعر وراء الانترام بالأسس الفنية فى الشكل الذى يكتب فيه حر فى أن يتجاوز الأجيال السابقة كيف شاء ، بل هو مطالب بتجاوز هذه الأجيال لى يبرر وجوده كجيل شعرى جديد .

•• لكن ما تقييماك للدعوات الرامية الى وضع « قصيدة النثر » فى مواجهة التقصيدة الموسقة ؟

- لا يستطيع الشعر أن يتخلص من عنصر الموسيقى بشكل نهائى ، لأن الموسيقى مكون أساسى من مكونات الشعر •• أى شعر ، ومن الممكن أن تختلف « أنماط الموسيقى » من عصر الى عصر •• إيتاع •• قوافى ، الخ ولكن للشعر لا يستطيع أن يتخلص منها كلية ، أما قصيدة النثر فلم تحقق رواجاً يذكر لافتقادها عنصر الموسيقى ، فضلا عن أنها ليست أول محاولة

في هذا المجال ، للتخلص من عنصر الموسيقى ، لقد كتب الكثيرون الشعر المنثور منذ وقت مبكر جدا في تاريخ أدبنا الحديث ، ولم تستطع محاولاتهم أن تكون بديلا عن القصيدة القائمة على عنصر الموسيقى .

•• هناك من يرى أن القصيدة الحرة قد وصلت الى مازق حاد ••
والبديل الوحيد للخروج من هذا المازق يكمن في فتح باب الدراما الشعرية على مصراعيه •• ترى لماذا لم نجد مسرحيا حقيقيا لدينا ؟!

- هذه المقولة صحيحة في عمومها ، فكل الذين كتبوا المسرح الشعري في بلادنا شعراء غنائيون ، ليست القضية قضية الشعر العربي في ذاته ، بل طبيعة من يكتب المسرح الشعري ، كاتب المسرح الشعري لا بد أن يكون شاعرا ودراميا في آن واحد ، ولا بد أن يكون شاعرا دراميا ، والواقع أن الشعر الغنائي أكثر طغيانا في كتابات شعرائنا الذين كتبوا المسرح الشعري ، ابتداء من شوقي ، ولكنهم جميعا لم يكتبوا المسرح الشعري الا بعد تجربة طويلة مع الشعر الغنائي ، على كل حال يبقى أن انجع القصائد الحديثة هي القصائد ذلت الطابع الدرامي .

•• الشعراء يؤكدون أن الفساد منغلزون عن الساحة الشعرية ••
ترى ما مدى صحة هذه المقولة من وجهة نظرك ؟!

ليس صحيحا أن النقاد منغلزون عن الساحة الشعرية ، أو أنهم لا يتابعون ما ينشره الشباب ، لكن المتابعة شيء ، ووجود ما يستحق شيء آخر ، والدليل على ذلك أن النقاد كتبوا عن النماذج للناضجة من إنتاج الشباب •

الجنة الترت

خليل عبد الكريم

بنت صحابي جليل ترفض النقاب

هي عائشة بنت طلحة بن عبيد الله التيمي وأم كلثوم بنت أبي بكر
للصديق ، وخالتاهما : أم المؤمنين السيدة عائشة وأسماء ذات النطاقين
رضي الله عنهم جميعا •

أما أبوها فهو الصحابي الجليل طلحة ، من العشرة المبشرين بالجنة
وأحد الأبطال الذين أبلوا أحسن البلاء لنصرة دين الله وله في موقعة أحد
موقف دل على شجاعة بالغة ، فعندما خالف الزماعة أمر رسول الله صلى الله
عليه وسلم كرم المشركون على المسلمين وأحدقوا بالنبي عليه السلام من كل
ناحية فثبت طلحة رضى الله عنه على رأس المدافعين عنه حتى إن سعد بن
أبى وقاص - وهو من هو أقداما وجراة - قال عنه (رحم الله طلحة كان
اعظمننا عناء عن رسول الله صلى الله عليه وسلم يوم أحد) وقال عنه الرسول
عليه السلام (من أحب أن ينظر إلى رجل يمشى في الجنة وهو من أهل الجنة
فليُنظر إلى طلحة بن عبيد الله) •

أولئك هم أهل عائشة بنت طلحة وتلك هي البيئة التي تربت فيها
وخلقها الله غائقة الحسن والجمال ولكنها لم تستر وجهها من أحد مع اللعاف
وأنحصانة الكاعلين وكما وصفت نفسها (والله ما في وصمة يقدر أن يذكرني
بها أحد)

تغريب

لو أن النقاب أمر لازم لما تركته عائشة بنت طلحة التي بلغت من العلم درجة أدهشت الخليفة الاموي هشام بن عبد الملك فسألها عن مصدره فأجابته (أخذته عن خالتي أم المؤمنين عائشة رضي الله عنها) .

واجتمع المؤرخون على أنها أجمل نساء عصرها بلا مدافع ، والمحابي العالم أبو هريرة رضي الله عنه - الذي اهتمت دواوين السنة الصحيحة برواياته لاحاديث المعصوم عليه السلام - رأها ذات مرة فلم يتملك نفسه ان قال (سبحان الله كأنها من الحور العين) .

نسوق هذه الواقعة الى بناتنا اللاتي يتمسكن بالنقاب وتذكرهن بانهن لسن اعلم بدين الله من عائشة بنت طلحة وأن خلتها الصديقة بنت الصديق ، رضوان الله عليهما ، كانت تراها لا تستر وجهها من احد فلم نذكره عليها وحاشا لله ان نسكت أم المؤمنين عما يغضب الله تبارك وتعالى .

ونؤكد لهن - وخاصة طالبات الكليات العملية - ان الاهتمام بتحصيل العلم والاخلاص في العمل والمساهمة الايجابية الفعالة في كل ما يدنع مجتمعاتنا للخروج من وهمة التبعية والتخلف اقرب الى الله جل جلاله وأولى بالاهتمام لانها غدت من الفروض في حين أن وضع النقاب - حتى ولو سادنا جدلاً بوجهه نفاذه - من (المندوبيات) وليس هناك أدنى تغريب على تركه كما توحي به سيرة عائشة بنت طلحة ، خاصة ان هذه (المندوبيات) تمس الاسلام بعد أن أصبح العالم قرية كبيرة لتعاطم وسائل الاعلام بهختلف أنواعها ونشاهى طرائق الاتصال بين الدول والشعوب ، وتبرزه بمظهر هو برى منه لأنه دين العقل والتفكير وعدم الجمود على القديم الموروث الذي لا يناسب عصرنا ، وعندما فهم سلفنا المناهج الاسلام على وجهه الصحيح حققوا الحضارة التي بهرت العالمين .

والله الهادي سواء السبيل

التبعية والشهادة على الواقع في رواية «حجر دافى»

شمس الدين موسى

أصدرت الكاتبة والناقدة د. رضوى عاشور رواية جديدة بعنوان «حجر دافى»، تظهرنا في فترة من أهم فترات حياتنا ، التي عاصرنا مختلف وقائمه في سنوات السبعينات - أبان ارتفاع المد الشعبي والطلابي في كل مكان - كي يعبر عن مختلف التناقضات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي جعلت عبء التعبير عنها مجموعات الطلاب ، التي انفشرت في كل مكان ناشرة لواء للرفض .

تتحرك تفاصيل الرواية بين مجموعة من الأبطال ، يشكلون أسرتين متجاورتين ومقتاربتين ، هؤلاء الأبطال هم «شمس ، وبشرى ، وأمينة ، وعلى ، ومنيرة ، وعبد القواب ، وسلمى ، ومديحة ، وطه ، وسيد . . .» الخ كلهم تقريباً ينتمون الى الطبقة البرجوازية الصغيرة ، من خلال تولدهم الفردي والجماعي ، وهي الفئات التي رأت خلاصها عن طريق التعليم الجامعي فانخرط أبناء الأسرتين المتدخلتين ، في علاقة اجتماعية بحكم المجاملة بالاضافة الى الزوجيتين «شمس ، ومنيرة» اللتين تزوجتا صغيرتين ، واقامتا في منزل واحد بحي مفيل الروضة ، عندما كان لا يقيم في تلك الاحياء الا أبناء الطبقة الوسطى ، ولقد تدعمت العلاقة بين الاسرتين أكثر بوصول أبناء هاتين الأسرتين الى الجامعة «أمينة ، وعلى ، وبشرى» . وسرعان ما يجد القارئ أن الوعي المبكر لبعض أفراد هاتين الأسرتين قد جعلهما داخل بؤرة الشعور الاجتماعي للعام ، وذلك بمجرد مشاركتهما فيما اضطرد من أحداث داخل الجامعة ، حيث الرفض المعارم لمختلف السياسات التي كانت الحكومة تمارسها في السبعينات . وتفاجا الأسرتان اللتان تعيشان في بيت واحد - الأسرة الأولى أسرة عبد القواب زوج منيرة ولاد أمينة ، والأسرة الثانية أسرة أحمد الذي توفي مبكراً تاركا منيرة الزوجة وطفليه على وبشرى - تفاجا الأسرتان بغيباب على ابن شمس وأمينة ابنة عمه عن البيت ، حيث يعرف

الجميع بعد فترة انهما يشاركان في اعتصام الطلاب بجامعة القاهرة ، ومن ثم يقضى عليهما مع ١٥٠ طالب في فجر أحد الايام ويرحلون الى السجون المختلفة .

وسط السرد لتفاصيل حياة الأسرتين يشعر القارئ أن الكاتبة رضوى عاشور تمزج بطريقة غير مباشرة ، لكنها محسوسة ، ظروف تلك الأسرة بالظروف العامة التي يعيشها المجتمع ، فالأسرة هنا تمثل عينه جيدة للغاية للفئات والطبقات المصرية من أبناء المدينة ، الذين بدأوا يدخلون دائرة الوعي منطلقين من الخاص عبر ارتباطهم بالظروف العامة . حتى يتحول الخاص الى عام ، والعام الى خاص في ذات اللحظة . فاشترك كل من أمينة وعلى في الاعتصام أوجد بينهما الشيء الخاص الذي سيربط بينهما ، ومن ثم يتحولان في مرحلة تالية الى كيان اجتماعي واحد ، بزواجهما في سن مبكرة لقد ربطهما الرغص والسجن ، كما لم يربطهما ارتباط أسرتهما وقرابتهما ، وسكنهما في بيت واحد .

ولذا كان الارتباط بين أمينة وعلى يمثل - الشهادة الأولى - قد تم على أرض الاشتراك في الهموم العامة ، وانتهى بالزواج رغم تذليل العقبات المادية المختلفة يعيشه مع أسرته ، فان ذلك الحب الذي غذاه الوعي والاحساس بالمشاركة ما كان يمكن أن يستمر مع المتغيرات الجديدة ، وحاجة الأسرة الاقتصادية ، بعد أن أصبح له ولدان والثالث في الطريق ، من ثم كان عليه - وتلك الشهادة الثانية - أن يرحل مثل جميع أبناء جيله الى بلد عربي كي يعمل على حل مشكلة أسرته الفردية ، وذلك هو الحل الأسهل ، الذي طرحته الظروف لأمثال « على وأمينة » أبناء تلك الفئات ، حيث الوعي الفردي بالمشكلة ، والذي كان وعيا جماعيا بشكل مؤقت أثناء فترة الدراسة ، ولم يستمر ، لا بد أن يصل به الى الحلول الفردية ، فبعد أن كان مهسهما يعنى انهما يجبران أمور الأسرة الاقتصادية تحول الهمس الى صياح ، فهو يعمل في وظيفتين وأمينة تقبول أنها تحب من البيت وحياة البيت . ويظان هكذا داخل حالة الاستلاب المادي ، وهو ما عاشه جيل على وأمينة ، للذين وحدثهما رياح للرغص والثورة والزمانة في مقاعد الجامعة - الى أن يجد على فرصة للسفر للعمل خارج البلاد . وسرعان ما يصبح زوجته المناضلة ، التي كانت تهتف ضد الحكومة وسياسة الانفتاح ، ويوكلان بصحبة أولادهما ، وبعدها لا غرو أن يرتبطا بالمجتمع الاستهلاكي الذي لا تقف مطالبه عند حد وهكذا تقدم الكاتبة - رضوى عاشور - شهادتها على تلك الظروف من خلال التسجيل الواقعي لما حدث في تلك السنوات ، وما زال يحدث ، فنقد ارتباط كل من على وأمينة بالطاحونة التي لا تتوقف

أبدا والحاجات التي لا تنتهى ، رغم أنهما لا يمتلكان المسكن الخاص ،
وليس هناك أدنى أمل فى امتلاكه سنة وراء سنة .

وإذا كانت رواية « حجر دافى » قد قدمت قصة الحب الاولى بين
« أمينة وعلى » التي ترعرعت وسط نهيب للحركة الطلابية ، وما وصلت اليه
فى واقع يعتمد كل يوم عن تحقيق انسانية الفرد - فانها قد قدمت قصة
الحب الثانية بين بشرى شقيقة على و « طه » الذى ارتبط بالعمل السياسى
الدائم ، وكانت هى الفتاة المثالية ، التي أحبت بصديق كامل وارتبطت
به حتى النهاية ، والتزمت بحبها له ، بينما هو ينتقل من سجن الى سجن
مطاردا من أجهزة الامن بسبب رفضه الدائم ، وانخراطه فى محاولة ايجاد
حل عام وغير فردى ، للمشكلة مما جعله هدفا للمحملات الدائمة ، وربما
الفرق بين القاصتين ان بشرى عندما أحبت - وهو ما تريد الرواية أن تقول -
لم تحب أثناء مرحلة التعليم ، فلقد أحبت بوعى كامل بعد تخرجها
وممارستها للعمل كمدرسة ، وهو - طه - كان يعمل باحثا اجتماعيا فلقد
ارتبطا معا وسط أتون للحياة ولم يرتبطا بالشكل الرومانسى ، وهذا
هو ما جعلهما يمتلكان الطاقة على الاستمرار ، ويصل ببشرى - الفتاة
الوادعة - فى نهاية الرواية الى أن تكون شخصا آخر متعدد الاهتمامات ،
مدرسة فى الصباح ، وطالبة دراسات عليا بعد الظهر ، وربة بيت فى المساء
ترعى أمها وطفلها ، وتذهب الى السجن لزيارة طه ، وتساغر الى اسبوط
لزيارة أسرة طه فى إحدى القرى النائية ، كى تدعم أوضاع ارتباطها بالواقع ،
وهو ما ينوء به كاهل فتاة صغيرة عشقت ولتحت مع الحياة ، بينما هى
فى ذهابها وعودتها تنظر بشغف الى تمثال نهضة مصر ، الذى يستقر فى
مدخل الطريق بين حديقة الاورمان ، وحديقة الحيوان ، وفى نهاية هذا الطريق
قبة الجامعة ، ذلك التمثال الذى له رأس أبى الهول ، وجسد المرأة المصرية
كما تخيلها « مختار » ، فهى تتوحد مع ما يبعثه ذلك التمثال من معان
كثيرة تعبر عن فكرة النهضة المصرية ، وكان أن جلست الى جسد التمثال -
الذى أدهشها دفء حجارته ، ثمنت لو أن باستطاعتها وسط ذلك التعب -
الذى أحست به طوال النهار وفى نهايته - أن تمر بيدها على جسد المرأة :

.. (أسندت « بشرى » ظهرها الى قباعدة التمثال ، وسرعان ما
أغمضت عينيها من شدة التعب ، ولم تستيقظ الا على صوت الشرطى ، الذى
يسألها عن بطاقتها الشخصية بقوله :

- قومى يا امرأة .

أوضحت له أنها كانت فى طريقها الى البيت ، وإنها أرادت أن ترى

للمثال عن قرب ، وأنها أغفت من شدة التعب ، أعطته بطاقتها ليتأكد ،
راح يحقق فيها وهو يقول :

- لم أكن أعرف أن المومسات وصلن الى طريق الجامعة .

- أنت وقع .

- أنت تتعدين على السلطة .

ثم يأخذونها الى القسم ، ولا يفرجون عنها الا بعد التأكد من
شخصيتها . .)

وبذلك نرى أن الرواية قسّمت شهادتها على نموذجين لملافتين
فرضتهما الظروف طوال سنوات السبعينات ، ومدى العناء الذي يعانيه
أبطالهما كي يبقوا ، وفي المقابل كان فشل زواج « سلمى » من الشخص
الغنى الذى عاملها بطريقة فظة ، ولم يكن بينهما أى حب يربطهما ، وكان
لا بد من الافتراق ، ثم سفر « سلمى » للعمل فى أوروبا - النمسا - وكذا
شقيقتها « مديحة » أيضا تسافر للعمل فى الخارج دون زواج أو ارتباط .
وشقيقتها « سيد » الذى يقوم بأعمال مريبة ، يتأمر لطرد أمه « منيرة »
من الشقة حتى يستقل فيها مع زوجته الاجنبية غير المهذبة ، ويتشقت
أفراد الأسرة ، وهم أبناء الجيل الذى تعلم مجانا ، ورأى فى لحظة أنه لا بد
من التمسك بتلك الشعرات . . فكان البعض فى السجن ، والآخرون مبعثرين
فى كل أرجاء الأرض . . الأم عند أقاربها بالريف بعد طردها من شقتها
التي تزوجت بها ، وبشرى فى معترك الحياة . وطه فى السجن ، وأمينة
مع على فى البلدان العربية ، وسلمى المطلقة فى النمسا ، ومديحة تعمل فى
أحد البلدان العربية فلقد حكم على أفراد الاسرتين بالشقات والضيايق ،
والذىبقى عليه أن يدفع للثمن كاملا ، ولا تشعر « بشرى » بالامان فى وحدتها
الا عن طريق الرمز والحلم الرومانسى ، وما يجسده تمثال نهضة مصر
بأحجاره التى أحست أنها دافئة ، بينما المجتمع كله يعيش حالة من حالات
الصقيع .

ثمة وقفة مهمة أمام شخصية « شمس » ، الأم التى تتمحور حولها
الرواية ، والتى لاحظنا أن الكاتبة شديدة الإعجاب بها ، مقدمتها فى أجمل
صورة ، فهى الأم المثالية المتفانية والزوجة الوفية لذكرى زوجها ، وترتفع
الكاتبة بتلك الشخصية لمستوى عال للغاية ، عندما تدعها تذهب الى
الجامعة بحثا عن ابنها ، فتصطدم بالمظاهرة فى ميدان الجيزة ، ولا تجد

لها منفذا ، فكل الشوازع مسدودة بخوذات جنود الامن ، وكانت في الاصل ذاعبة لشراء بعض الاغراض المنزلية ، لكنها تشترك في المظاهرة ، بان تملا السلة التي تحملها بالحجارة لكي تستخدمها للمتظاهرين ، فهي شبيهة بالام في رواية مكسيم جوركي الشهيرة ، وهي الام التي كانت توصل المنشورات للعمال في المصنع الذي يعمل فيه ابنها ، ولقد انخرطت شمس في لحظة مع صوت الجماهير التي تطالب بحقوق الشعب الاقتصادية ، وذابت مع الناس مؤيدة للحق ، الذي كان يمثل في الرواية حق كل الناس ، وتلك القيمة - الحق - ما كانت تبرز أنبل ما في شخصية شمس أو الأم في رواية « رضوى عاشور » .

وفي النهاية - ورغم كثرة التفاصيل التي نثرتها الكاتبة ، وبدت زائدة عن الحد ، مثل الطقوس الخاصة بالزواج والفرح البسيط الذي تعيشه مختلف الأسر الشعبية ، والعادات المتبعة في عمل الاطعمة - يلاحظ القارئ ، ذلك الانحياز غير المباشر والمموس الذي تبديه الكاتبة تجاه المرأة ، فالكاتبة تميل دوما لابرار تضحيات المرأة ، وان كان لا يظهر تعصبها لذلك ، بل انها تميل تماما نحو المرأة المصرية التي جسدت رواية حجر دافي صلابتها في الشخصيات اللاتي قدمتها للرواية « شمس ، بشرى ، سلمى ، مديحة » ، بينما تظهر في مقابل ذلك صورة المرأة الأجنبية زوجة سيد ، في اطار المغتصبة ، زلفة اللسان .

بقي أن نشير الى أن الرواية ، بكثرة تفاصيل أحداثها وشخصياتها ، نجحت الى المستوى التسجيلي ، الذي رغم سيطرته فنيا على العمل ، عكس شيئا من الطزاجة الواقعية ، ان كثيرين من أبناء المجتمع المصري نلمح صورهم في تلك الرواية ، التي حفلت بنماذج من أبناء جيلنا تمر صورهم ، في واقعنا المعاش ، أمام عيوننا ولا نتوقف عندهما كثيرا .

رقم الإيداع ١٩٨٣/٦١٧١

شركة النيل للطباعة والنشر والتوزيع

(موزع سابقا)

١٩ ش محمد رياض - عابدين ت ٩٠٤٠٩٦

مجلة كل المثقفين العرب

يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

الكل

المثقفين

- * الهروب من النقد : د. غالي شكرى
- * الصفوة المثقفة المصرية في النظام القحيم • د. عادل الهوارى
- * ملف العدد : أدباء الدهلية
- * الجماعات الفنية في التاريخ الحديث : نبيل فرج

ادب ونقد

مجلة لكل المشتغلين العرب

يصدرها حزب التجمع الوطني للنشطاء الموحدين

العدد الثاني والثلاثون

أغسطس / سبتمبر ١٩٨٧

السنة الرابعة

مجلة شهرية

تصدر منتصف

كل شهر

□ مستشارو التحرير

د. عبد العظيم أنيس

د. لطيفة الزيات

ملك عبد العزيز

□ إشراف الفني

أحمد عز العرب

□ مسك تحرير

ناصر عبد المنعم

□ رئيس التحرير

دكتور: الطاهر أحمد مكي

□ مدير التحرير

فريدة النقاش

✽ المراسلات : مجلة ادب ونقد - ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت - القاهرة

أسعار الاشتراكات لسنة واحدة ١٩٨٧

الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية سنة جنيهات
الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولاراً أو ما يعادلها
الاشتراكات في البلدان الأوروبية والأمريكية تسعون دولاراً أو ما يعادلها

ادب وتفقه

مراجعة: د. محمد عبد الحليم عبد الله

في هذا العدد

صفحة

- * افتتاحية : طريق للامل ٤ فريدة النقاش
- * دراسة : الصفوة المثقفة المصرية والنظام القديم د. عادل الهوارى ٨
- * الهروب من النقد ٣١ د. غالى شكرى
- * كتاب العدد : اغتيال العقل وادانة الحداثة (برمان غليون) ٣١
- * ٤١ حلمى سالم
- * الجماعات الفنية فى تاريخنا المعاصر ٦٣ نبيل فرج
- * آخر ما كتب زكى عمر ٦٩ زكى عمر
- * ملف ادباء الدقهلية : ٦٩
- اللحظة : متكا الابداع فى القصة القصيرة ٧٨ د. رضا البهات
- الشعراء المجدد يبتكون على الاطلال ايضا محمد نجى الخشلاوى ٨٥
- قصة : عن الذهاب والعودة ٩٧ وجيه عبد الهادى
- قصة : سقوط مدينة مع لش ١٠١ عبد الفتاح عبد الرحمن الجبل

صفحة

- ١٠٤ مكهود علوان - قصة : حكايات صغيرة
 - ١٠٧ عبد القم الباز - قصة : الآخر
 - ١٠٩ سعد عرفة - شعر : صقر الفؤاد
 - ١١١ هشام قسطله - شعر : قصيدة النهار
 - ١١٣ سمير النور - شعر : على بعد ما يمد للندا
 - ١١٥ النسيب شبله - شعر : الكلمة المجداف
 - ١١٦ ابراهيم البجاتي - شعر : خط الطباشير الملون
 - ١١٩ ايمن مرسل - شعر : محاولة
 - ١٢٢ محمد هويدى - قصيدة : الساقى والشارب
 - ١٣٥ عبد القم رمضان - قصيدة : اغتيال / سنة ١٩٨٦
- * متابعات :

- ١٤٠ مهرجان موسكو المئتماني الخامس عشر - على ابو شادي
- ١٤٨ اضاءة ٧٧ في عشر سنوات - احمد جودة
- ١٥٦ نقد : القنلة لوميق الفرماوى - مكهود عبد الوهاب
- ١٥٨ وثائق : توضيحات المؤتمر الثالث لادباء الاقاليم

طريق للأمل

فريدة النقيسي

بين ايديكم الآن العدد الاخير الذى يصدر من « ادب ونقد » في صورتها هذه ، وغامل مع العدد التالي أن تكون هيئة التحرير قد استكملت جهود التطوير بهدف الارتقاء بأدائها العام ، شكلا وموضوعا .
اذ افترضت ثلاث سنوات وأوشكت السنة الرابعة على الانتهاء منذ صدور العدد الأول وأن أولن التجديد .

ومثل كل المخلصين الذين يعملون في ظروف صعبة - لم تكن ابدا خافية عليكم - انجزنا الكثير مما نتمنى أو نحب أن ننجزه ، ومثل كل المخلصين كانت لنا أخطاءنا التي نسعى في التطوير لتجاوزها ..

ويحمل هذا العدد واحدة من بداياتنا الجديدة . اذ يثير مقال الدكتور غالى شكرى « الهروب من النقد » مسألة النقد الجديد بكل جوانبها ، في عجالة سريعة ، ولكنه يفتح الباب للمناقشة نرجو أن تتسع مساحتها واطرافها لتتواصل البدايات والانعكاسات الاجتماعية والسياسية بقولات هذه الدارس للنقدية ، سواء في حديثها الاصيل أو المغتربة .

والتوقف أمام مقال « الدكتور غالى شكرى » له مغزى كبير بالنسبة لنا ، فلما كنا قد حاولنا في السنوات الماضية أن نثير الاهتمام بالقضايا الحقيقية في واقعنا ، وخاصة جانبه الثقافي ، دون أن نجد ذلك أى صدى لدى المؤسسات أو الجهات المعنية وحتى في أوساط المثقفين أنفسهم ، وذلك باستثناء المناقشات الواسعة التي أثارها دراسة الدكتور حامد أبو أحمد عن الشعر الجديد ، فقد رأينا أن نحفل اليها عن طريق طرح كل الأسئلة على الطريقة التي طرحها بها المقال والتي تدفع لاعادة النظر في عدد كبير من المسلمات .

ومن الآن فصاعدا سوف نواصل إثارة القضايا الرئيسية بهذه الطريقة أو تلك ، التي نجتهدنا نقف في قلب الشارع الرئيسى للحركة

الثقافية لا في جواربها الفرعية ، ونطرح أسئلتها الجوهرية ولا نكتفى بالهولاء ، ونواصل إثارة مياها الرائدة .

من هنا وجدنا أنفسنا في حاجة الى التوقف مرة أخرى أمام اسم المجلة وذى نعتز به .

فلاسباب كثيرة لا تلخص عملنا وحده اختلط مفهوم النقد وانحصر في مجرد نقد الادب ، رغم أن المجلة ارتأت أماناً أخرى كثيرة ، وسعت تبسط مفهوم أشمل للنقد لا يتوقف عند النصوص والنقد التطبيقي لها ، أو حتى عند المفاهيم النظرية ، ولكنه مفهوم يتجاوز ذلك كله لنقد الواقع من كل جوانبه ، أى لنشاط العقل النقدي كله ، مما يعنى إمكانية ارتياد ساحة العلوم الاجتماعية في فروعها المختلفة ، وصولاً لفلسفة العلوم ذاتها ، مع البقاء قريبين بدرجة ملائمة من تلك للتخوم التى يشترك فيها الأدب معها جميعاً . فلو لم نفعل ذلك لاستغرقنا القراءة الفردية التامية الجمالية الخالصة ، لنصوص مدردة ، ولوقعنا ببراءة في مصيدة الدراجماتية ، وهو ما سنعمل على تجنبه بيقظة . ومن الآن فصاعداً سوف نخطط لتكون ساحة النقد أشمل وأرجب دلماً وإيداً ، وهو ما نرى أنه سوف يغنى النصوص الأدبية التى سننشرها ، ويساعد على قراءتها في سياق أشمل يبرز تفردا أى جمالها الخاص ، وذلك دون أن نتخطى عن اسم المجلة الذى أصبح جزءاً من تراثنا .



لقد وجد العقل اليميني لنفسه منافذ قوية الى ضمير الشعب وزجده . كان - وما زال - أقواها وأشدّها أثراً وأوسعها نفوذاً تفسيره للرجعى للدين ، الذى ارتبط في الميدان العملى ببناء قاعدة مادية قسوية عبر النشاط الاقتصادى لشركات توظيف الأموال . ولم يقف هذا الفكر عند حدود التفسير والتأويل وإنما أخذ يسعى فى الأرض ، يجذر فيها - عملياً - مفهوم الملكية الفردية لوسائل الإنتاج والحل الخاص للمشاكل العام . وهو يقرن فكرته الميتافيزيقية عن الرزق المنهم ، بأرباح عالية مضموسة تتوفر له عبر عملية تخريب اقتصادى شاملة ، تؤكد فى الوعي الجماهيرى البسيط نزوعاً مبادياً للملكية العامة وللتخطيط . . . وللعلم . . . دون أن تصل لهذا الوعي للفكرة البسيطة عن مسؤولية هذا النشاط بالذات عن التدهور العام .

وساحة الوعي الجماهيرى البسيط سوف تكون ساحتنا فى مرحلة تالية حين تنجح مجلتنا ، والحزب الذى يصودها ، مع مجمل نشاط القوى الوطنية والتقدمية ، فى توسيع رقعة الطليعة وقاعدتها بتوحيد صفوفها

ورحبها ، دون أن يعنى ذلك تطبيق رؤاها الابداعية . . فنحن ندرک
جيدا أنه يمكن خلق وحدة بين المثقفين لا وحدة في الثقافة ، فالثقافة
نعميش وتتقدم بالتنوع والغنى . .

وقد اكدت كتب ونقد ، دائما ما سوف تواصله ، اى ليهانها
الاميق بالتنوع والتعدد الذى ليس عملا تكتيكيا عابرا ولكنه رؤية
استراتيجية كاملة .



ولأننا حزب سياسى لا يختبر صحة مقولاته وجدواها في المعامل
أو المختبرات التجريبية ، وانما في مدى استجابة الجماهير لها ومبدى
تصير المسولات عن حاجاتها ، فان المعرفة بالنسبة لنا هى فوق كل
شئ نشاط على .

نحن ننتقل من أساس منهجى ونظرى عميق وواضح ، يرى في
المهلية الابداعية انتاجا مخططا يلعب دوره في للحياة الاجتماعية ،
سلبا أو ايجابا ، بقدر ما يعتمد أو يقترب من اتجاه الحركة الرئيسى
في عصره وهم قانونها وتفاعلاتها ، التى تتجلى في ملايين اللحظات
والتصورات . وان هذه العملية تتم أولا وأخيرا في محيط اجتماعى باوضاعه
وملابساته وعلاقاته ، وهى حتى وان ادعت « اللامبالاة » فانما تعكس
« بمالاه » غالبا في اتجاه القوى التى تدفع الى الخلف ودفاعا عن
مصالحتها . وانطلاقا من هذا الأساس المنهجى والنظرى سوف نختار من
بين ما تتوفر عليه من مادة ، بالاضافة الى ما سيكتبه مبدعونا وما يسهم
به محروونا ، تلك التى تكفح بالانسان الى الامام ولا تحط من معنوياته
أو تعزله وتفقدته الثقة وتغلق باب الامل ، ومن ثم نحن نفضاز ، مرة
أخرى ، للادب الواقعى ، لأنه يكشف وحده عن الجمال الخلاب في
الممارسة الاجتماعية التاريخية للناس ، حيث تتجلى قدرات غير محدودة
على صنع الحياة وتغيير الواقع ، ويتبدى شعر الواقع بوضوح عن هذه
الطبقات ، مبشرا بمنظومة جديدة من القيم الاجتماعية والأخلاقية ،
تكشف وتوضح قبح تلك المنظومة التى خلقها زمن الانفتاح والتبعية
للأجنبي والاتفاق مع الامبريالية والحدو للصهيونى . وهى جميعا
جذائق تتقدم في الممارسة التاريخية لأناس واقعيين يعيشون زمانهم ،
ولا يقفز أحد على الواقع حين يتلمس بطولة حقيقية لسلابن وعمال
طالبين ومثقفين ثوريين يتجاوزون في زمن اللبلة ، كل بلبله ، ويتقدمون
صوب اهدافهم ويلعبون أدوارا متنامية الرقى في حياة شعوبهم .

كذلك لن نتوقف لحظة عن نشر ملفات الحركة الأدبية في المحافظات
وان كانت ستراعى من الآن فصاعدا تحقيق المستوى الادبى لمآذيتها ، التى

لن يشفع لها بعد ذلك كونها « اقلية » . لأن التسامح الذي حدث سابقا مع بعض اللغات والمواد قد أسفر عمليا عن نتيجة عكسية تماما للهدف الرئيسي من هذه المتابعة للمحافظات . كان هذا الهدف يتمثل في الكشف عن حقيقة غائبة عن الساحة الثقافية ، فقد تسببت الفجوة بين الريف والحينة على كل المستويات ، في تركيز فرص النشر والاضواء بالعاصمة ، مما أدى الى نزلة الابداع الجيد في الاقاليم رغم وفرة ورغم وجود الجامعات الاقليمية ، فمعجز عن الوصل بطريقة لائقة الى جمهور أكبر ، او التوفر على حظ من النشر والمتابعة النقدية والاعتراف والاحترام ، وهي مهمة اخترنا أن نقوم بها قدر طاقتنا ، وما زال قرارنا قائما ، لكننا سنحاول من الآن فصاعدا وفي الممارسة العملية تلافى ما كنا قد وقعنا فيه من أخطاء ، وخاصة نشر بعض المواد كونها اقليمية وليس لانها تبزمن على هذه الحقيقة .



وبعد ، تطمح « ادب وثقافة » بجلوس تحريرها ومستشاريها والحزب الذي يصدرها أن تطور في مرحلتها الجديدة اتجاهها الاصيل الصادق لأن تكون مغبرا مفتوحا لكل البدعين ولكل الاجتهادات التي تحتكم للعقل الحر ، وهو يتخلص من برائن الارهاب العلن والضمني ، ولأن تكون « باحة للحوار للثمر البناء بين كل الاتجاهات الوطنية للتقدمية في الابداع ادبا وثقافة » .

وسوف تسمى المجلة في مرحلتها الجديدة أن تكون طربا فاعلا ومؤثرا في المراكز الفكرية الدائرة بالقدر الذي سيمتجيب قراؤها لها وهم يقدمون دعمهم المعنوي والمادى لتطويرها . . . دعمهم المعنوى بمتابعتها وارسال ملاحظاتهم ، ودعمهم المادى بتوسيع قاعدة المشتركين فيها والمطربين على صفحاتها .

واخيرا . . . « هناك أمل في هذا العالم يا يليلى هناك أمل . . »

هكذا قالت جوليا لصديقتها الكاتبة الأمريكية ليليان هيلمان حين كانت الاولى قد اختارت الانخراط في حركة مناضة الفاشية مناضة باسلة .

ونحن نقول لكم . . . نعم هناك أمل في هذا العالم ، هناك أمل ، وسوف نخوض مع الحركة ضد الظلمة والاشادية والارهاب ، حتى تنقسم رقعة المل .

فريدة النقاش

الصفوة المثقفة المصرية في النظام القديم (١٩٢٣-١٩٥٢)

د. محمد عبد الحليم

❖ هذا البحث هو إحدى الأوراق المقدمة لخدمة « الائتلافية والسياسة
والاجتماع في الوطن العربي » التي انعقدت بالقاهرة في أيام (٢٨ - ٢٩ -
٣٠ - ٣١) مارس ١٩٨٧ الماضي ، بالتعاون بين الجمعية العربية لعلم
الاجتماع ومفكرى الفكر العربي واتحاد المحامين العرب .

أن تكون صورة عن نموذج المثقف يجب أن تعود بنا الى تاريخ الثقافة العربية - الاسلامية منذ أول عصورها ، حيث نجد أن الصورة الثابتة التي يعطيها المثقف عن نفسه هي صورة متصارع له لغة بالسلطة وبشؤون السلطة . وهذه الصورة بعيدة عن أن تكون شاذة ، أنها تعكس حالة موضوعية كونية يمكن أن نجدها في جميع الثقافات .

فأوروبا مثلا لم تنشذ عن هذه المساعدة الا خلال العصور الحديثة حيث بدأت هذه العلاقة تتجاوز في بعض جوانبها بظهور نوع جديد من المثقف على هامش السلطة يعمل على بلورة استراتيجيته الخاصة لمقو المجتمع المدني . ومن الواضح بالنسبة لأوروبا ، أن ظهور هذا النوع الجديد من المثقف كان يعكس تطورا غيما يخص اندراك موقعه السياسي والثقافي على حد سواء . فالثقافي لم يكن قد تطور في اتجاه فعله المصطنع عن السياسي بل في اتجاه تكوين عناصر وجاهته ونجاعته الخاصة أي في اتجاه ارساء أسس خصوصيته واستقلالته . لقد أتجه في آخر المطاف الى التشكل كسلطة خصوصية أو قائمة بذاتها .

هذه الصيرورة لم تتضح بعد ممالكها في العالم العربي ولو أن بعض المثقفين القلائل أصبحوا يدركونها نظريا . أنها تصطبغ ليس فقط بالثوابت الايديولوجية والثقافية عن المجتمعات العربية ، بل أيضا بالثوابت الفعلية الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي تجعل من مجال السلطة في عالمنا العربي مجال « طابو » نوما من للتحريم المحض والذي لا يقبل للتقسيم والانتزاع . إذ الاحتكار المطلق للسلطة يهيمش دون هوادة المجتمع المدني ، وكل محاولة تنطلق من هذا الاخير وتستهدف السيطرة على الواقع أو نزع الحجاب عنه أو ممارسة خطاب نقدي مستقل ، تصد ضربا من الفتنة وخطرا محققا بالتوازنات الاساسية الثابتة .

لهذا ، فإن أي تفكير حول المثقفين والانتاج الثقافي بالضرورة الى تناول علاقته بالسلطة ، موقف المثقف من السلطة ، وموقف السلطة من المثقف . ولقد اكتسبت هذه المشكلة طابعا متازما خلال سنوات ما بعد الحرب العالمية الثانية ، فساهمت بذلك في ابراز التناقضات والمشكلات التي لا تحصى في اطار العالم العربي .

انه من النادر أن نعثّر على شخص أكثر اتهاماً من المثقف ، حيث راكم كل التصنيفات ومورست عليه كل أنواع الحصارات والمعنوعات ، وتوقفت لديه كل الامكانيات والوسائل ويخضع لكل أصناف الاغراءات . لدرجة جعلت من موقعه الاجتماعي موقفاً يتميز بالمفارقة . فالمثقف في كل الأزمان والمجتمعات له وجود مخصوص داخل التقسيم الاجتماعي . فاما أن يكون منخرطاً في ارادة للقوة يقبل فيها ، هو ، الغاء ارادته للقوة فيغدو عضواً ينطق برموز هذه الارادة ، واما أن يدخل في علاقات صراعية ضد الهيمنة والسيطرة من أجل الحرية والعدل والتغيير أنه الكائن المعطوف عليه في حضرة السلطان ، والمغضوب عليه حين يخضع السلطة موضع سؤال .

ان كلا من المثقف والسلطة يشكل موضوعاً بالغ التركيب والتعقيد . يجب ربطه بشكل كلي ، بالواقع التاريخي والاجتماعي الذي ينتج هذا المثقف أو يفرز تلك السلطة ، فالمثقف كائن اجتماعي ولا يمكن الاطاحه باشكاليته الا ضمن اعتباره فاعلاً اجتماعياً ملتزماً . والسلطة بدورها لا يكف المجتمع ، أو الجماعات الانسانية عن صياغتها ، ومن ثم يصعب النظر اليها في استقلال عن الوضع الاجتماعي أو الطبقة أو الفئة التي تستفيد من سلطة ما أو تناضل من أجل تعديلها أو تبديلها .

ويمكن القول أن طابع الصلابة بين السلطة والمثقف يتحد بالخط الأول بكونه قد قام على القطيعة ، وعلى اللغاء في أحيان كثيرة . ان تلصق خلفية هذا اللغاء وتلك القطيعة نجدها يكمن في المواقف الأساسية للطبقة الاجتماعية التي هيمنت بسيادتها ليس فقط على الحياة الاجتماعية الاقتصادية ، وإنما أيضاً على السلطة السياسية المباشرة .

وللتتبع لهذه المسألة ، يجدها في غاية الاهمية ، لانها تكشف واقفاً اجتماعياً وتاريخياً شاملاً . لقد تحولت الطبقة القطاعية في الوطن العربي خلال قرون طويلة الى الطبقة السائدة بشكل كلي . ولقد برزت تلك الهيمنة القطاعية الشاملة في شكل التمييز الاقتصادي والاجتماعي والسياسي والاخلاقية والجمالية والفكرية والجنسية ، بحيث أخذ الاعتقاد يترسخ شيئاً فشيئاً بأن هذه التقييم هي الحقيقية والفعالة دائماً ، بل انها أصبحت والأمور الفطرية شيئاً واحداً . وفي الحقيقة ، كانت إحدى مهمات هذا المجتمع القطاعي قائمة على خلق القناعة المطلقة والشاملة لدى الناس بأنه النظام الاجتماعي الأفضل الذي يمكن أن يوجد . ولذلك فالتخلي عن « أحلام الطفولة » حول « الثورة » و « التغيير » أمر مطالب به مجموع الذين يفكرون بزعة النظام الاجتماعي الاقتصادي والسياسي (١) .

ولا يمكن أن نفهم الفكر العربي الحديث ، من القرن التاسع عشر ، وقت تصفية الاستعمار والاستبعاد العثماني من البلدان العربية عامة ، لا على ضوء الأطر العامة التي كانت مسائدة في هذه المرحلة ، في الامبراطورية العثمانية ، وبالتالي الدول العربية . وتحتصر هذه الأطر بالنظام الاجتماعي والاقتصادي ، والنظام السياسي ، والعلاقات العامة في الداخل ، ومع الخارج ، والجو الثقافي والفكري والحركات السياسية ، والسياسية التي نشأت فيها وحولها . وكان العالم العربي ، في هذه المرحلة ، جزءا من الامبراطورية العثمانية ، ولهذا كان مجتمعا متخلفا ، مفلكا ، يسيطر عليه الاستبداد والجهل والتأخر ، وكان السبب الأساسي لكل هذا هو النظام الإقطاعي ، القائم على أساس استغلال الإنسان للإنسان ، في الريف والمدينة ، على السواء . وكان هذا النظام الإقطاعي ، يرتكز ، ككل نظام إقطاعي آخر ، إلى وسيط قمع ، صا : الجيش والشرطة - وما يلحقهما من أدوات قمع - ورجال الدين ، الذين كانوا يستخدمون الدين كوسيلة لتدعيم النظام الاقتصادي والسياسي القائم (٢) .

إن العثمانيين قد ألحوا دائما على أن عالمهم يهضمل العوامل ، وهكذا عمل العثمانيون الإقطاعيون على منح عطيات القمع والارهاب ، التي وجهوها ضد المسحوقين من الأتراك ومن العرب واللغات الأخرى ، طالما شرعيا . وعلى هذا الأساس تكونت العلاقة بين السلطة السياسية وبين المثقفين . لقد كان على هؤلاء ليس فقط أن يندمجوا في « النظام القائم » ، وإنما أيضا أن يدافعوا عنه ويجعلوا من أصولهم وأدوات تكريس فكري له .

وفي خلال ذلك برزت مجموعة من المثقفين العرب أخذت مواقف العداء المنصاع عنه كثيرا أو قليلا تجاه السلطة السياسية الإقطاعية ، إلا أن هؤلاء المثقفين فتيحة عوامل موضوعية وذاتية - لم يتوصلوا في خلال كفاحهم السياسي الثقافي إلى طرح مسألة « النظام الاجتماعي » الرامن والثورة عليه من خلال حشد مجموع القوى الجماهيرية المستعبدة . أنهم لم يقدروا على استيعاب مسألة كفاحهم القومي والثقافي كجزء ضروري من الكفاح ضد النظام الاجتماعي العثماني الإقطاعي استيعابا دقيقا . لاشك أنهم طرحوا قضية الدولة العصرية المتطورة - البورجوازية المصنفة - ولكن بكثير من الغموض في الرؤية السياسية والاقتصادية والفكرية .

ومع عملية الانفصال عن الدولة العثمانية الإقطاعية الرجعية تحاول الدول العربية - تحت ضغط جماهيرها - إجراء بعض تحولات في الحقول المتحدة ، وضمنها الحقول الثقافي . ولكن هذا الاتجاه يجد كوابح عديدة

وضخمة من مصادر داخلية وخارجية . فقد تبين أن الانتظة التي نشأت على انقصاب الدولة العثمانية الاقتصادية ما هي - في الخط العام - إلا امتداد للعلاقات الاجتماعية الاقتصادية والسياسية والفكرية التي سادت في هذه الدولة . ذلك لأن الذي انحصر من المنطقة المربنية هو القطاع « العثماني » ، وليس القطاع عموما ، فقد ظل المجتمع العربي ككل في إطار العلاقات الاقتصادية من ناحية ، ومن الناحية الأخرى ، عملت الرأسمالية الأوروبية الاستعمارية ، بكل جهدها على الإبقاء على هذا الوضع العربي . إلا أنه بالرغم من ذلك كانت ملامح العلاقات الاجتماعية للبورجوازية تشرئب بمنقها في مناطق مختلفة من الوطن العربي بكثير من الصعوبات والأزمات والصراعات بينها وبين العلاقات الاقتصادية والتدخلات الاستعمارية الخارجية ، وقد انعكس هذا الوضع الحقيقي في مجمل الحياة الاجتماعية ككل (٣) .

لقد توجب على المثقف الغربي ، الذي ظل يتحرك - بشكل عام - ضمن الأطوار الثقافية الاقتصادية المظم ببعض ملامح الفكر البورجوازي للتنويري المبكر أن يحدد موقفه من هذا « القرن » العجيب الذي يظفت إلى الوراء أكثر مما يحاول استشفاف الحاضر والمستقبل . ولقد استجاب جيل من المثقفين الرواد لنداءات الواقع ، وحاولوا التعبير بأدوات وأساليب مختلفة عن احساسهم العميق بالتأخر التاريخي ، إلا أن هذا الاقتاج الثقافي رغم وحدة اشكاليته لم يكن موحد المضمون والرؤية وذلك بحكم الواقع الاجتماعية المختلفة لفئات المثقفين .

ولقد عانت الصفوة المثقفة في المالم العربي من ازواجية درامية في تقييم القيم الثقافية الأوروبية والقومية . كما نشأت بالإضافة إلى ذلك قطيعة بين الصفوة المثقفة المتحضرة التي استوعبت الأفكار الجديدة وبين الغالبية الساحقة من الشعب . فمن ناحية ، كانت الصفوة المثقفة قليلة جدا عدديا ومعزولة جدا عن الشعب ، ومن ناحية أخرى ، كانت ولتمة جدا من أن الرسالة التاريخية في فتح الطريق أمام العرب إلى التقدم إنما تقع على عاتقها هي وحدها .

وهكذا تتبلور ملامح العلاقة بين السلطة والمثقفين مرة أخرى على أساس العداء ، ولقد برزت محاولات السلطة لامتحان المثقفين أولئك في إيمانهم عن السياسة والحياة الاجتماعية والقومية العامة . أن السلطة الاقتصادية البورجوازية المتخلفة قد رأت في تحركات المثقفين تحديا لها . ولا شك أن الأمر كان كذلك ، فبعد كان على هؤلاء أن يصمتوا عن الحديث حول الأمور الكبرى وأن يظلوا في إطار الأدب والفن .

أن الثقافة والمثقفين يشكلان في الوطن العربي قضية جذرية لها
أسسها وأماقتها في صميم الواقع العربي . ومعالجة هذه القضية تقتضي ،
إلى جانب الالتزام السياسي والاجتماعي ، البحث الدائم والصاقق عن
المصادر الموضوعية العلمية التي يستطيع الباحث من خلالها تنسيق
الطاقات العملية والفنية والفكرية تنسيقا جديا بعيدا عن النزاجية والمعايير
للذاتية والارتباطات المصلحية الضيقة .

ولا شك أن الكيفية التي عاشت بها الصفوة المثقفة هذه الاشكالية
لم تكن واحدة في جميع الأقطار العربية ، وينطبق ذلك أيضا على علاقة
الصفوة المثقفة بالسلطة ، حيث نجد خصوصيات ترجع إلى الوضع
لداخلي وللدولي لكل دولة عربية . ويهملنا في هذا البحث إبراز بعض
جوانب الخصوصية في تطور فكر الصفوة الثقافة المصرية بالنظام القديم
(١٩٢٣ - ١٩٥٢) .

إن الطريق لفهم الوضع الثقافي في مصر ، يجب أن يبدأ بفهم
تناقضاته ، بل أن تحجيد هذه التناقضات ليس ضروريا لفهمه فقط ، وإنما
أيضا لكشف العلاقة الضرورية بينه وبين أوضاع سائر البنى الاقتصادية
والسياسية والاجتماعية ، التي تشكل معه في هذه اللحظة ، الوحدة الجدلية
لبنية المجتمع المصري ككل . غير أننا نخطئ ، لو تصورنا هذا الوضع
لثقافي بمعزل عن تاريخه ، كما يحاول بعض الكتاب والمطلين في أيامنا
هذه تصويره وتصويره ، بدافع عن رغبة قوية في تبرئة الماضي تماما من
كل أوزار الحاضر ، والاجتهاد في إثبات أن الحاضر هو النقيض التام
للماضي ، وأنه الانقلاب الكامل عليه . ففضلا من أن هذا الحل ، هو
بطبيعته ضد أية محاولة موضوعية للفهم والتفسير ، لأنه اقتطاع لجملة
من سياقها - بها كان ما أصابها من اعوجاج أو انحراف - فإنه لا يساعد
كذلك على محاولة تلمس العناصر الأساسية ، التي يمكنها أن تشكل
الخطوط العامة لصورة المستقبل ، التي هي في النهاية الحذف من أية
محاولات لفهم أو تفسير الأوضاع المرحلية للرأنة ، بصرف النظر عن أية
قيمة لها الآن في حد ذاتها . من هنا يستحق « المباحي » أن نلقي
عليه بنظرة سريعة ، لا نتوقف عنده طويلا ، ولكنها تجتهد في أن
« نتذكر أبرز معالمه » حتى يستقيم في للتصور تسلسل حلقات
انسلاخ الفكرية .

على الصعيد الثقافي الخالص ، يتبوضع المثقف ضمن ثقافة معينة
هي نتاج التبادل الاجتماعي في مرحلة تاريخية محددة . ويساهم هذا

المثقف في الثقافة بالاحتساج أو التطوير أو بالاستعمال . فهو انن اما
مثقف لا يكف عن المحافظة على قيم هذه الثقافة والعمل على توصيلها
واعادة انتاجها . ولما ان يضع ، باستمرار ، أساسيات هذه الثقافة
موضع للسؤال والبحث والنقد . فالمثقف انن لما يحافظ على ما هو سائد
ومألوف ، واما نائق لهذا المألوف داع الى المفايزة والتجاوز .

**والسؤال هنا : لماذا عجزت الصفوة المثقفة - في هذه الفترة التاريخية
- نظريا وعمليا عن الاستجابة للخطة التاريخية التي كانت تمر بها ؟
ولماذا لم تستطع ان تلعب الدور الذي لعبته الليبرالية الأوروبية في
مجتمعاتها ، اقتصاديا واجتماعيا وثقافيا ؟**

الاجابة التطبيقية عن هذا السؤال ، التي تتكرر في كثير من الكتابات
العربية عموما ، ان البورجوازيات العربية التي تعبر عن نفسها ايمولوجيا
بالليبرالية ، كانت من الضعف الاقتصادي بحيث لم تستطع ان تنجز
مهامها في مواجهة الضغوط الاستعمارية الشديدة التي كانت تقترض لها .
واذا كانت البورجوازية المصرية - بين البورجوازيات العربية - هي
أقواما وأكثرها نموا ، فهي قد حققت في إطار قوتها الذاتية المحددة ،
ونموها النسبي ، درجة من درجات التصنيع المحدود للمجتمع ، وأحدثت
نوعا من الافتتاح الثقافي على الغرب الأوروبي يتسلم مع اتجاه
مصلحتها .

ولكن هذه الاجابة التطبيقية لا تقول سوى نصف الحقيقة فقط ،
فالواقع أن الليبرالية المصرية تختلف عن الليبرالية الأوروبية بمسافة تزيد
كثيرا عن المسافة التي تقرب بينهما . فالليبرالية المصرية - وهي تتفق في ذلك
مع الليبراليات العربية الأخرى - ليست ليبرالية أصلية بالمعنى الحقيقي
لللمة ، أي أنها لم تكن تعبيرا حقيقيا عن الاتجاهات العميقة الجذرية ،
في تطور البورجوازية المصرية . فالليبرالية الأوروبية التي قادت عمليات
التصنيع في بلدانها ، قادت قبل ذلك ثورات حقيقية راديكالية في
مجتمعاتها : فلقد حطمت الاقطاع ، كما واجهت مواجهة حاسمة السلطات
الزمانية المثبثة في الملكيات المتحدة ، والسلطات للزمانية المتمثلة في
رجال الدين . وكان من نتيجة ذلك أنها رفعت سلطان العقل . كانت
للإبلانية نتيجة ، إذا جاز التعبير ، لرحلة طويلة من النضال ضد غيبيات
القطاع والكنيسة المتحالفة معه ، بقدر ما كانت سلاحا في هذا النضال

نفسه . وكانت النهضة الفكرية والثقافية تتويجا حقيقيا ، صادقا ،
لذلك الفضال بقدر ما كانت أيضا تحيرا عنه ، أى كانت هناك وحدة
جدلية بين الشكل والمحتوى (٤) .

أما في مصر ، فلقد كانت الليبرالية في لحظات كثيرة من حياتها ،
شكلا مستمارا من أوروبا ، يفتقد المحتوى الاجتماعي الطلي ، الذى
يتطابق معه . لم تحدث في بلادنا حتى ذلك الوقت ثورات بورجوازية
تجسم ممركتها مع الانقطاع ومع الاستعمار . لم يحدث ذلك للتكريس
الحقيقى لسلطة العقل ، والمفكرانية . ومن ثم لم تتحقق قط تلك « النهضة
الحقيقية في ساحة الفكر والثقافة ، طبقا للنموذج الغربى - الأوروبى ،
الذى كان مثقتونا ورجال الفكر في بلادنا ، يعتبرونه « المعيار » المقدم ،
أو المثقف عليه - صراحة أو ضمنا - لقياس درجة للتغيير الاجتماعى .
بل على العكس من ذلك ، حدث تهادن وتواطؤ بين البورجوازية الناشئة ،
وبين الانقطاع المستقر (أو الملكيات الزراعية الكبيرة التى تخضع في
ادارتها للشكل القطاعى) ، وظهرت التوفيقية أو التلغيفية مرة أخرى
في ساحة الفكر ، بين العقل وما وراء العقل . وحدث ذلك كله في إطار
ظروف مالية تختلف كلية عن الظروف التى كانت سائدة أبان عصر « النهضة
الأوروبى » ، حيث أصبح النظام الرأسمالى نظاما عالميا .

ومن الممكن أن نميز مثقفي من المثقفين : هناك من جهة ، أولئك
الذين ترتبط فعاليتهم الثقافية بتكوين اجتماعى محدد ، أى طبقة أو
بنية اجتماعية أو بامة أو بحولة أو بحركة اجتماعية سياسية تتجاوز
حدود الأمة والذين يلتزمون طريقة في معالجة المشكلات السياسية
والاقتصادية والثقافية انطلاقا من موقف يرتبط مباشرة بهذه الحركة
الواقعية . هؤلاء المثقفون المرتبطون عضويا بهذه الحركة الوائعية ، طبقة
واقعية ، بمجتمع واقعى ، بامة واقعية ، بحولة واقعية ، يعتبرون جميعا
بشكل طبيعى مثقفين موضوعيين بما أنهم في الأساس الممثلون الموضوعيون
لهذه الحركة الواقعية - لا الممثلون الذاتيون طالما أنهم ليسوا دوما
منفتحين للتحدث باسمها - أنهم يجلبون من أنفسهم صداها ويشرحونها
ويفسرونها . وهناك من جهة ثانية ، المثقفون التقليديون الذين ينظر
لهم فلاسفة عدد من لخوانسا الشرقيين والعرب على أنهم هم المثقفون .
هؤلاء « المثقفون » ، أى هذه الفئات من المثقفين بالمعنى التقليدى ، يمكن
أن تكون مهمتهم التفكير بالعالم ، من الممكن أن يكونوا قضاة دون أن
يكونوا أطرافا وأن يكون بحوزتهم الحقيقة الموضوعية التى هى في أغلب
الأحوال مسألة تكوين بطاقات ، أى أنها مسألة سلوك وضعى : هى

في أساسها رجل . علينا ان نرى الأشياء كما هي جيدا ، من هم هؤلاء المثقفون ؟ أنهم المسؤولون عن الخدمة العامة ، وسواء اكانوا موظفين ام متساقدين ، فهم مرتبطون جميعا بمؤسسات ثقافية او بدور نشر او بمعاهدة علمية او بالجهاز السياسي مباشرة - ان اولئك الذين لا يرتبطون بشئ مرتبطون ، من حيث ثروتهم الشخصية ، بطبقة اجتماعية محددة تماما ، ان احدا لا يعيش في عالم لا زمني . اننا نعيش في عالم واقعي موزع الى طبقات واهم ودول (٥) .

ولكن كيف انعكس ذلك كله في ساحة الفكر والثقافة في مصر ؟ لم نشهد عصر نهضة حقيقية في الثقافة او الفكر ، أي اننا لم نشهد تغييرا جديا في العلاقات والقيم والقيمة المتوارثة ، بحيث تسود العلاقات والقيم الجديدة بطريقة شاملة وحاسمة في مجتمعنا ، كما حدث في المجتمع الأوروبي خلال عصر النهضة . ان كل الصخب والضجيج الذي صاحب كتاب علي عبد الرازق ، « الاسلام واصول الحكم » ، حدث لان الشيخ الازهرى ، طالب بفصل السلطة الزمانية عن السلطة اللا زمانية ، أي فصل الدولة عن الدين . وليس أقل من ذلك ما أصاب طه حسين - مؤقتا على الأقل - جزءا تبنيه لتنهج ديكرارت العقلاني وتطبيقه على دراساته في « الأدب الجاهلي » قامت قيامة « البرلمان الليبرالي » وتقرر فصله من الجامعة - الجهاز الأيديولوجي للدولة الليبرالية - ومهد في زرقه ، حتى « كف » عن إعلان إيمانه الديكارتي ، و « طامن » من غلواء عقلانيته التي لم تحملها للبورجوازية الليبرالية في عصر « نهضتها » ، وأعاد نشر كتابه بدون التوصلات التي أثارت ثائرة الليبرالية . ونفس الوضع بالنسبة للمحاولات الأولى لسلامة موسى للتبشير بالاشتراكية الفابية ، وهذا ما سوف نتناوله هنا ممثلين للمثقفين وكيف كانت علاقات الشد والجذب مع السلطة .

ان الحزب المثقفين ، من جانب الأجهزة القابضة على السلطة ، تارة عن طريق الترغيب ، وتارة أخرى عن طريق التهديد ، قد أدى - فيما أدى إليه - الى اضعاف قدرة الفكر على الابتداع ، وعلى الاستقلال في الرؤية ، الى حد بعيد . وكان لذلك نتائجه الخطيرة : أولا ، الانفصام بين المثقفين وشعبهم ، وثانيها ، وقوع المثقفين في دائرة رد الفعل ، وعدم قدرتهم على المشاركة في الفعل ، وثالثها ، انفصام المثقفين داخل أنفسهم انصاروا جزرا منعزلة ، لا تيارا عارفا متكاملا داخل حركة ، ورابعها ، فقدان حصصهم النقدي ، وخامسها ، التبعية الماجورة للمثقف بالنسبة للسلطة القائمة ، وسادسها ، أنهم صاروا أسرى للقوى الخفية في

لمجتمع ، التي يهدمها للوصول الى المناصب الثقافية القيادية ، أو « للامعان » للثقاق ، وكل شيء مروحون بالارتباط بها ، أو ختمتها ، وفي كل الاحوال بضرورة الحصول على رضاها وموافقتها . فاذا تصورنا الى اى مدى كانت قبضة تلك القوى الخفية محكمة وقادرة ، أدركنا المدى الذي بلغه تمزق المثقفين انفسهم ، وسيطرة الروح القردية على سلوكهم ، وسيادة « الميكيا فيلية » الفكرية والأخلاقية ، على مواقفهم وتصرفاتهم (١) .

غير أن الامر اللافت للنظر ، والذي يعبر عن مطلق هذا السياق ، هو أن للوجوه الثقافية التي كانت سائدة في عصر الملكية والاقطاع والاستعمار ، ظلت معظمها في مواقع التأثير والتحكم ، بعد سقوط الملكية وضرب الاقطاع والصراع مع الاستعمار . بينما أصبحت من مواقع التأثير والتحكم معظم الوجوه الجديدة ، وليدة المرحلة التاريخية ، والاضرب الى منطقتها ايدولوجيا وسياسيا وفكريا . وهذا في حد ذاته امر ينطوي على خطورة بالغة ، فضلا بالطبع عما يثيره من دحشة وغربة .

إن المثقف يمثل حالة لشكالية لأن الحديث عنه لا ينفصل عن الحسابات ، وصعقة الحسابات ، والنزاعات التي لا حصر لها من جهة ، ومن جهة أخرى لأن الحديث عنه يكون متورطا في كثير من الأحيان إما في الدفاع عنه وإما في الهجوم عليه ، ونادرا ما نطرح على حديث يتصالي من منطق الحساب والتصفية للقيام بعمل وصفي للحالة ، التي يكون عليها المثقف أو للحالات التي لا يكون فيها كذلك . بل أن المثقف ذاته حين يريد أن يتخذ من المثقفين موضوعا للتفكير فإنه كثيرا ما يتخذ من هذا الموضوع فرصة لشن الحرب ضد البعض أو تشييد أسوار المفاعاة للحفاظ على مواقع البعض الآخر ، أن هذه الفرصة منذ المثقف تشكل لحظة نادرة للاعتراف وفضح الواقع الحقيقي للملاقات الذي يميز المثقفين فيما بينهم ، لذلك يطنى الجانب القيمي في حديث المثقف عن المثقفين .

وتحتل الصفوة المثقفة مناطق مختلفة لدخل التقسيم الاجتماعي للعمل ، ويمكن لبعض عناصرها أن يتحول من منطقة الى أخرى مخترقة كل الحدود والاختصاصات . غير أننا نجد مثلا نوعا من الانسجام للنفسى بين الافراد الذين يشكلون جماعة مهنية على اعتبار أن علاقات هؤلاء الافراد تنظمها قيم الاعتبار المتبادل والاعتراض الضرورى الذى يضمن اتجاها هؤلاء الافراد في الاطار المتواجدين فيه . أى انه اذا كان من بين مقاييس التقاغم الاجتماعي تجبر ضرورة الاعتبار المتبادل فان الامر

ليس كذلك بالنسبة للثقفين ، أنهم خليط مشئت ، تركيب يصعب ضبط مفاصله . ولهذا نجد مقاومة شديدة يعجز عنها المثقون أنفسهم حين يتعلق الأمر بكشف مصالحهم ، كيفما كان نوعها ، وتقديماً للاعتبارات المحركة لها وتعبئة الاهتمام المختلفة التي يرتدونها من أجل إخفاء وجههم الحقيقي ، سواء كان هذا القناع منتسباً إلى السياسة أو الأيديولوجيا أو العلم ، سواء تشبث بالماضي أو تطلع إلى المستقبل ، لدرجة أن هناك اتفاقاً ضمناً بينهم على عدم الإفصاح عما يتخذه كل واحد منهم من وسائل وأدوات وحيل لإضفاء الشرعية على صفته الاجتماعية .^{٥٠} فالمثقف لا يكف عن التفتاد زمنيته في النخفاء أو العزل ، ولكنه لا يقدر على نشر هذا الاقتدار لأنه يشكل في حقيقة أمره تهديداً لوضعيته هو ذاته كشخص ينتمي إلى الفئة التي ينتمي إليها ، فهو حين يشعر بالحصار من طرف جهة ما أو عدم اعترافها يتذكر بسهولة مزاجية الأنتماث إلى فئة المثقفين ، دائماً يتحرك ويكتب وينشر على أساس أنه مراقب. وأنه مطالب في كل لحظة بتقديم مبررات وتعليقات لجهات أو أسماء هو ذاته لا يستطيع تحييدها .

ومن المعروف أن كل نظام في حاجة إلى معرفة تؤيده وتلصده مفاصله . والمثقف ، كيفما كان مجال اختصاصه ، هو الذي يزود النظام بوسائل الضبط بواسطة المعرفة التي ينتجها فهو إذن موجود داخل الثلاث المصنوعة ، والسلطة ، والمعرفة - ويصعب تصوُّره خارج هذا الثلاث ، اللهم إلا في بعض الحالات الاستثنائية عند بعض الفلاسفة والكتاب أو الفنانين الذين يلجأ بهم رفضهم الاستراتيجي لأساسيات النظام ، إلى درجة التهميش أو التصفوف . ومن ثم فإن كل نظام يستدعي معرفة تقوم بالعمل على صياغة الحقيقة ، بكل نظام يمتلك حقيقته الخاصة به التي عملت المعرفة المنتجة من طرف المثقف على تأطيرها داخل نظام من القول وقنوات للتبادل والميكانيزمات التي تعلم التفریق بين الحقيقي والمفطور . أن النظام لا يمكنه أن يستمر بدون وضع سياسة عامة للحقيقة التي بها يفسى للشرعية على خطابيه وتحركاته وأجهزته ووعوده وممارساته .

٥٠ ان فعالية المثقف مسألة يفرضها المثقف بممارسته النظرية والعملية ، ولن ينتظر من السلطة أن تتركه يفعل ، لأن الفعالية ليست قدراً خارجياً ، ولما تتولد من داخل جسد المثقف كجسد وعقل متحرك لا يكف عن التفكير والانتاج ، سواء في عمله اليومي المباشر الخاص أو في تحولاته العمومية . فالفعالية هي نتاج المبادرة الإبداعية للمثقف ، وهي تنويج للإرادة في التحرك وتسجيل الهوية المختلفة على الدوام . وهذه الفعالية يمكنها أن تتحول ، مع المبادرة الخائفة ، إلى سلطة رمزية تجدد لنفسها ، في سياق الممارسة .

نولات تعبر عنها للتأين والتغير داخل واقع يميزه الاعتراف المتبادل
التدخل الإبداعي وليس واقع الحسابات الائتالية للضيقة والحروب الصغيرة
الوهمية التي تنشب بين مقتنفيها . ومن هنا فنحاول نماذج من المقتنين
اخذ هذا الاطار في النظام للتدعيم (١٩٢٣ - ١٩٥٢) .

يعتبر سلامة موسى ظاهرة فريدة في تاريخ الممارسة النظرية العربية
للماصرة ، انه المثقف الذي تحمس طيلة حياته الفكرية التي تتجاوز الخمسين
سنة ، لنموذج النهضة الغربية ، حيث سعى الى حديث نهضوى غربى ،
حيث يقرر ان الماصرة الحقبة للشعوب العربية تقتضى الالتزام بمبادئ وقيم
الحضارة الغربية ، واذا كنا نعرف ان هذا المسمى يشكل موق الاصلاح
لنهضوى الليبرالى العربى الماصر ، فان لسلامة موسى - ضد هذا التيار -
موقفا متميزا بصورته الكساحية المتحصنة ، يضاف الى ذلك قوة ثباته
على مبادئه ، بل اكثر من ذلك رفعه في بعض مراحل حياته لتسميات
عنيفة ، تدل على غفوان معاناته ، وخصوبة هذه المعاناة . . .

وكثيرا ما يتشكك بعض الدارسين في اخلاص الانتماء للفضيلة الوطنية
المصرية ، ويعتبرون انهم كانوا دائما وسطاء متحالفين مع الاستعمار ، الا
ان هذا التشكك في نظري لا مبرر له ، انه موقف قبلى ، وذلك لان الواقع
التاريخية توضح عدم اختلاف المواقف السياسية للثقلية القبطية (٧) عن
المواقف السياسية السامة لباقي الشعب المصرى ، بل ان الممارسة السياسية
للالثقلية القبطية داخل الحركة الوطنية ستزداد كلما طرح الصراع القبطائى
جانبا ، اما عندما يبرز الصراع الدينى ويظهر على سطح الواقع فانه
يؤدى الى تفريق الشعب المصرى (٨) .

ويخضع لنا من خلال قراءة الاقتاج للفتاى لسلامة موسى ، مدى
صدقه واخلاصه لقضايا المجتمع المصرى . والوحدة المصرية ، والاستقلال
والتردم ، لقد عاش سلامة موسى طيلة حياته حاملا رسالة تقدم وتطور
المجتمع المصرى ككائن واغلى مسئولية . ولقد كان الانتماء للطائفة لسلامة
موسى واحدا من المعاصر التي تقف خلف نشاطه الفصافى ، وذلك لان
للتشبث بالفكر العلمانى والدعوة الى الاشتراكية يشكلان في نظر سلامة موسى
وسائل تساعد على تحقيق مجتمع يكفل ازاحة كل الفسوق والمواقف
الاجتماعية للناسئة بسبب التناقضات الاجتماعية والسياسية والدينية .
ان الهوية الواحدة للمجتمع لا تتحقق في نظره الا في مجتمع لا يعطى اى
اعتبار للعامل الدينى ، حيث يصبح الجذر البشرى هو الموحد الاول والاخير .

الغن ، لم يحدد للبعد الطائفي ألا مستوى من مستويات الواقع
الموجبة والمكونة للمشروع الثقافي لسلامة موسى ، وإذا عرفنا أن ما ينطبق
على هذا البعد من الناحية الاجتماعية ، أي انقضاء سلامة موسى للتطبيقات
الوسطى ينطبق على المجتمع ككل أمركنا أن أهمية هذا البعد لا تتجاوز بعض
الآثار النفسية البسيطة التي نمران ما تحولت في ذهن وممارسة سلامة
موسى إلى آثار قانونية أمام ما يسود الواقع من مظاهر التأخر والركود
- سيادة نمط انتعاجي تابع ، غياب الديمقراطية ، غياب الحرية الفكرية ..
حيث حاول سلامة موسى ببناء إصلاح بخيل .

ولم تتعدد مصادر مفكر عربي بالصورة التي تحدثت بها مصادر ثقافة
سلامة موسى ، لقد استطاع - بفضل تطلعه العصامي والموسوعي - أن يتعلم
عن طريق مصادر متعددة ومتناقضة ، أنه يفكر في كتابته « هؤلاء علموني »
عشرين معلما أوروبيا دون أن يشير إلى أي مفكر عربي ، أننا لا نعتبر هذا
الامر غريبا ، ذلك أن ما يمثله سلامة موسى في الثقافة العربية المعاصرة هو
تمشيره بالقيم والمبادئ الحضارية الغربية ودعوته إلى تمثيل هذه المبادئ ،
وذلك من أجل إنسانية موحدة .. واستطاع سلامة موسى أن يجرس في
الغرب ، بل في براكز ثقافة الغرب في بريطانيا وفرنسا ، ولكن هذه الثقافة
التي تعلمها من أوروبا ، حصلت في مرحلة ثانية من حياته ، ذلك أن بذور
مكوناته الثقافية استقيها من ألحاح الثقافي المصري أي من القاهرة
والاسكندرية (١).

لقد كانت « المقتطف » و « للجامعة » و « للجريدة » (**) منابر للفكر
الليبرالي العربي المعاصر تلتقي في خطوطها الفكرية العامة وتوحيدها مفاهيم
التطور والتقدم والدولة العلمانية ، وقد تجاوزت هذه المفاهيم مع مضامح
سلامة موسى ، وحدثت الروافد الأولى لمشروع الثقافي في صورته الجنينية ،
وذلك أثناء مواجهته الأولى لواقع الانحطاط والتأخر التاريخي في محيطه
الاجتماعي والثقافي في مصر ، وفي الشرق العربي ، من هنا يتضح تأثير
سلامة موسى في إنتاج رواد الثقافة الليبرالية في الفكر العربي المعاصر ،
فضلا عن تسليحه بالرؤية المادية والنقدية مصحوبة بالوقف العلماني
كأساس لعمله السياسي والثقافي . كما أن سفره إلى أوروبا مكنه من

(*) كانت مجلة « المقتطف » تحمل لواء الفكر العلمي ، ومن أبرز
كتابها يعقوب صروف وشبلى الشميل الذي كان أول ناقل للداروينية أو
فلسفة النشوء والارتقاء . وكانت مجلة « للجامعة » تحمل رؤية أدبية
معاصرة تعرض لأدب روسو ومولير وديكور ، فضلا عن المؤرخ اللؤصي
رينان . وكانت « الجريدة » تمكس طبيعة ليبرالية متفتحة في الفكر واللغة
والسياسة . انظر : كمال عبد اللطيف ، مرجع سابق ، ص ١٠٣ - ١٠٦ .

يتحقق المعطيات النظرية الأولية التي تطلعا من هذه الروايات المتعددة ، بل
يساعده على تطويرها وإغنائها .

وتأثر سلامة موسى بالهكرين في الجمعية السابية وخاصة برنارد شو
وويلز ، ثم تعرف في حلقات هذه الجمعية على داروين وسبنسر و بنتام
ونيتشه وواين ، لدرجة تعفنا إلى القول أن المناقضات الموجودة بين
هؤلاء المفكرين تقف خلف تناقضات مشروعه الإصلاحى . ثم تعرف سلامة
موسى في فترة لاحقة ، على ماركس وهوبس ، ثم بعد ذلك على سانتر ،
كما تعرف على غاندى وتجربة التحرر الوطنى للهندي . من هنا نجد
أننا أمام مثقف غزير للقراءة ، مغرم بالكتاب ، إلا أن قراءته في بعض مراحل
حياته تصبح جزءا من متطلبات علمه الصحفى ، أى لا يوجد لها أى رابط
من منطلقاته الفكرية الرئيسية ، صحيح أن هذه القراءة تحدد آفاقه الثقافية
كما توضح معالم رؤيته العامة ، إلا أن انعدام وحدتها سيترك آثاره
الواضحة على انتاجه الثقافى منذ بداية انتاجه سنة ١٩٠٩ حيث نشر
« مقدمة السوبرمان » إلى سنة وفاته ١٩٥٨ .

وإذا كان سلامة موسى (هـ) قد انفل بواقع مجتمعه ، ويسمى بدون توقف
الى محاولة تطوير هذا الواقع نحو أوضاع أكثر تقدما ، فإنه لم يتعامل
مع مصادره الفكرية بنفس الروح الاتصالية ، صحيح أنه سيتحدث بلهجة
رومانسية عن علميه ، وعن أثرهم في توجيهه الفكرى إلا أنه في نفس
الوقت ، كان يملك القدرة على انتقادهم وتجاوزهم متى دعت الضرورة
المعرفية أو الواقعية إلى ذلك .

لقد قدم سلامة موسى مشروعا ثقافيا للنهضة والتحديث يمثل
تصورا للحاضر والمستقبل ، ورغم أنه مارس العمل السياسى المنظم ، وأنه
شارك في منظمات متعددة ، لناهضة كل مظاهر التأخر السائدة في مجتمعه ،
إلا أن الطابع العام لنشاطه يبرز في بلورته لمشروع ثقافى نهضوى .
أنفسا نعتبر افتتاح سلامة موسى بشكل امتدادا مقسما للخطاب الليبرالى
العربى المعاصر ، أنه يبلور مشروعا ثقافيا كجواب منه على إشكالية العصر

(هـ) لقد ترك سلامة موسى أكثر من أربعين كتابا ، منها : مقدمة
السوبرمان ، الاشتراكية ، أشهر الخطب ، وأحلام الفلسفة ، ومختارات
سلامة موسى ، نظرية للتطور وأصل الإنسان ، غاندى والحركة الهندية ،
النهضة الأوروبية ، مصر أصل الحضارة ، حرية العقل في مصر ، التثقيف
للذات ، تربية سلامة موسى ، الأدب الانجليزى الحديث ، محاولات
سيكولوجية ، هؤلاء علمونى ، كتاب الثورات ، الأدب للشعب ، الأدب والحياة
مقالات متنوعة ، الاتسان قمة للتطور ، والصحافة حزمة ورسالة .

المركزية • اشكالية النهضة « إلا أن هذا المشروع تحكمه متغيرات تاريخية وثقافية جديدة » ، تنعكس على مشروعه ، كما تحدد آفاق وميه •

ويدرك سلامة موسى جيدا جوهر التيار السلفي ، أنه يصنفه في موقف الدفاع عن الماضي ، العصر الذهبي ، انه لا يستمع الى الدعاوى المتعلقة بإمكانية الجمع بين الماضي / الوحي ، وإيجابيات الثقافة الغربية ، بين العلم والدين ، كما أنه لا يعترف بإمكانية الوصول الى وحدة فكرية عن طريق ازدواجية من هذا القبيل ، ولهذا رفع شعار التحديث والنهضة عن طريق تملل سلوك وثقافة الآخر / الغرب ، أنه يرغب في أن يصبح الأنا جزءا من الآخر ، بدون أن يجد أى صعوبة في المناداة بهذه الدعوة ، وفي التأكيد على التماثل والتتابع التاريخي للوحد والمتشابه •

ويمكن أن نقبل في المشروع الثقافي لسلامة موسى رؤية مادية مربطة بدعوة اصلاحية تصف الى تجاوز واقع التأخر التاريخي ، ورفض الماضي يفتى بخصائص نظرية مستقاة من تراث أوروبا ، كما يعكس نزعة انتقادية متوترة بامكان لا حد له بالتغير الاجتماعي ورؤية مستقبلية للإنسان •

إن سلامة موسى لم يكن فيلسوفا بالمعنى الذي يجعل مهمة الفيلسوف تقوم على الكلي والصياغة المفاهيمية المجردة • إن الظروف التاريخية التي عاصرها سلامة موسى لا يسمح ببيلاذ فكر أو مفكر من هذا القبيل ، من هنا فإن سلبية موسى استحقاق الاداة للتعبيرية الصحفية في متابعتها لقضايا الواقع ، ثم في تفسيره لهذه القضايا ، وأثناء محاولته تقديم الحلول النظرية الصالحة لها • ويتضح موقف سلامة موسى من خلال رؤية مادية للكون وللإنسان ، ورؤية مادية ذات نفحة انسانية ، ورؤية نفسية لعصر التنوير معززة بمادية نظرية التطور ، ومطعمة بأخلاق السعادة النفعية كما صاغتها اشتراكية السابيين •

أما موقف سلامة موسى السياسي ، يمكن تحديده من خلال موقفه من المسألة الوطنية ، والديموقراطية ، وقضايا حرية الرأي • وكان موقفا وطنيا نقديا ، حيث انتقد الممارسة الاستعمارية في جميع أوجهها وأخلص طيلة حياته للدعوة القومية والبيادى الليبرالية كما صاغتها مدرسة «الجريدة» وكما القزم بها حزب الامة أولا ، ثم حزب الوفد بعد ذلك ، وعاش طيلة حياته متوقفا بالاستبداد السياسي ••• وتحت تأثير الدفع السياسي الثوري للفسخ الذي ترتب من ثورة ١٩١٩ القومية في بلادنا ، لم تعد مجرد الثقافة والفكر الاشتراكي فحسب ، للوسيلة الصحفية في نظر سلامة موسى المعصل للسياسي ، بل يلزم « تنظيم » هذا الفكر وذاك العمل في شكل سياسي مباشر • ولهذا كون سلامة موسى الحزب الاشتراكي المصري سنة ١٩٢٠ مع المحامي محمد عبد الله عنان ، وعلى العنان ، وحسنى العرابي ونشر

برنامج في جريدة الاهرام بتاريخ ٢٩ أغسطس عام ١٩٢١ . ولقد ظل هذا الحزب محدودا للغاية في نشاطه ومحصورا في دائرة ضيقة جدا من المثقفين اليساريين بمعيار ذلك العصر ، وما لبث ان تفككت وحدته عندما نشق بعض أعضائه وأوقف البعض الآخر ومنهم سلامة موسى نشاطه الحزبي ، واعتزل سلامة موسى للعمل السياسي النظم من ذلك الوقت واكتفى بالمناصرة الفكرية (١٠) .

يتضح من ذلك تصور الممارسة السياسية لسلامة موسى وبساطتها ، وغلبة مضامين الاشتراكية اليسارية للطوباوية على التوجهات والمنطلقات الليبرالية الأخرى أي أنه وجد في الحل الاشتراكي اليساري نوعا من الهروب الى الأمام ، حيث تجنب الممارسة السياسية المباشرة مع الفئات والتنظيمات المؤمنة بالفكر الاشتراكي ، وتجنبت اشتراكية طوباوية سهلت له بفهم معين للعالم ، إلا أنها أبعدته عن المفهم الصحيح لمتطلبات الواقع المصري والعربي .

نستطيع القول أيضا ، أن الخاصية الرئيسية لسلامة موسى هي التزوير النقدي ، أي عبارة عن ممارسة نظرية تسعى لنقد وتهديم أسس الفكر الغيبي المهيمن على بنية الثقافة العربية المعاصرة ، أنها محاولة نظرية تهذف الى الغاء كل علاقات التأخر التاريخي وتحقيق النهضة العربية ، هذه النهضة التي لا يمكن أن تكون إلا شبيهة بالنهضة المتحققة في الغرب . ولهذا كانت الاستراتيجية الثقافية التي تبلور في إطارها إنتاج سلامة موسى هي التبشير والدفاع عن القيم الإيجابية في الحضارة الغربية ، قيم الحرية والعقلانية والاشتراكية .

إن التزوير العقلاني وهو الخاصية التي اعتبرناها ميزة أساسية في الإنتاج الثقافي لسلامة موسى لا تنهم إلا في دلالتها التاريخية والنظرية الغربية ، وذلك لأن سلامة موسى يستعين بالتاريخ الغربي في فهم الحاضر العربي ، ويبحث في الصيرورة التاريخية للعربية عن الأدوات المقابلة لتحويل تاريخي نهضوي حتمي وبمقدار تمجيد المثقف السلفي للماضى يجد سلامة موسى الغرب تاريخا وثقافة وسلوكا أن تهمل سلامة موسى للثقافة والتاريخ الأوروبيين - رغم المآخذ التي يمكن أن تؤخذ على درجة هذا التمثيل وقيمه - كان يدفعه الى إسقاط اتهامات النهضة الأوروبية على الواقع المصري ولم تكن إسقاطاته نابعة من فحص تاريخي لصيرورة التاريخ الغربي والتاريخ العربي ، بقدر ما كانت دعوة تقبيلية مجردة (١١) .

ويؤكد سلامة موسى أن الغرب هو مركز العالم ، وأن منجزاته المدخلة في حاضره (العقلانية ، التقنية ، والاشتراكية) تجعله قدرا عالميا لا نجاة منه . أن تجنب الغرب أي تجنب منجزاته ومكتسباته يعني في

نظرة الانتقراض ، ولهذا فإن أى انغلاق ضمن يوتوبيا الماضى السلفية لن
يؤدى إلا الى مزيد من التأخر .

لقد تمكن سلامة موسى عن طريق ايمانه بالجدا الاول المتمثل فى وحدة
التاريخ ، من التصاع عن نموذج الحضارة الغربية باعتباره حفا حضاريا
انسانيا عاما ، لا يستطيع تجاوزه إلا بامتلاكه والاستفادة منه (١٢) .

معنى ذلك ، أن الدعوة الى الغرب ، قد وجهت المشروع الثقافى
لسلامة موسى منذ بدايته ، سواء فى مستوى المصادر التى اعتمد عليها ، أو
فى مستوى الطموح الاصلاحى العقلانى الذى تلمس فيه وسائل لخلاص مصر
من التأخر أو تجاوز كل موقفات الهيمنة الاستعمارية . ولا تعنى الدعوة
الى الغرب عقد سلامة موسى دعوة للتبعية المكشوفة أو المقنعة ، بقدر
ما تعنى تشييد مجتمع شبيه بالمجتمع الغربى ، مجتمع العقلانية والتقنية ،
ثم مجتمع السعى نحو العدالة والاشتراكية .

لقد كان سلامة موسى مفكرا ملتزما بقضايا مجتمعه ، ولهذا فإن ممارسته
للثقافى الثقافى والفضال السياسى كان مقرونا دائما بإدراكه لمتناقضات
الصراع فى وطنه وفى العالم بشكل أعم ، وقد عاصر مرحلة الهيمنة
الامبريالية فى مصر منذ بدايتها ، وعبر مراحل شراستها كاملة ، ومن ثم
فإن فكره عند تفتحها على الغرب ، لم ينس واقع السيطرة الاستعمارية ،
لقد أدرك منذ ذلك الحين ، أن الغرب لا يعنى فقط العقلانية النقدية ،
والتقدم ، والديمقراطية ، أنه أيضا غرب الاستعمار ، والغرب الاستغلالى .
لقد وقف سلامة موسى ضد كل أساليب الاستثمار محاولا فضح أساليب
استغلاله وكاشفا لهويته الاستغلالية . كما حدد خاصيتين رئيسيتين للغرب
الاستثمارى هما : أنه معاد للنهضة وتقدم الشرق ، وأنه عدوانى
واستغلالى .

كما نجد فى الممارسة الفكرية والسياسية لسلامة موسى أساليب
متعددة لمناهضة غرب الاستثمار ، لقد دعا الى تقليد تجربة غاندى
الحررية فى الهند ، حيث أسس عام ١٩٣٠ « جمعية المصرى للمصرى »
وكان هدفها الرئيسى هو نشر الوعى بضرورة تشجيع الصناعات الوطنية
كمسئولة من وسائل مواجهة الاستثمار ، إلا أن نضاله ضد الاستثمار لم
يبنه التشهير بأعوان الاستثمار من أبناء وطنه ، ولهذا فهو يربط بين
الاستعمار وأذنابه وممثلى سياسته باعتباره أنهم جميعا يشكلون جبهة
واحدة ، ويهدفون الى قصد واحد ، هو استمرار التأخر التاريخى (١٣) .
إن سلامة موسى رغم اعتقاده بأهمية الاستقلال كمرحلة أولى للنهضة ، لم
يعمل الاعتبار الحاسم ، بل اعتقد أن النهضة أكبر من مجرد استقلال
شكلى ، ذلك لأنها تقتضى عناصر ومعطيات أخرى تتجلى أساسا فى

استيماب مكتسبات النهضة الأوروبية : النزعة الانسانية ، النزعة الملجية ، والتنظيم الاجتماعي المثالي *

ويؤكد سلامة موسى أن استمرار الجمع بين السلطة السياسية والسلطة الدينية يؤدي الى خلق حرية الفكر وبالتالي يساهم في استمرار حالة التآخر التاريخي ، وقد وضّح سلامة موسى في كتابه « حرية العقل في مصر » أن الفكر في حالة استمرار قمع الحريات يصاب بالعمى والموت . . . يقول سلامة موسى : « يجب أن يلغى قانون المطبوعات وإدارة المطبوعات ، هذه الإدارة التي ليس لها شبيه في أمة ديموقراطية ، لأنه ليس من الشرف لامة أن تعيش كالموتى في القبور قد كتب عليها للصمت والسكون الى الأبد » (١٤) .

لقد اتخذ سلامة موسى منذ بداية كفاحه الثقافي الى نهايته ، الثقافة كوسيلة لبلوغ ما كان يرتضيه لبلاؤه من تغيير اجتماعي وسياسي وثقافي ، الا أن مضمون هذه الثقافة ، وهذا الفكر الذي حبله ، كان يضع العلامات الاولى لطريق ثالث للإصلاح الاجتماعي والثقافي والسياسي ، أن سلامة موسى هو داعية الاشتراكية مقابل الدعوة الليبرالية لطغي السيد ، والدعوة السلفية لورشيد رضا ، أي يمكن تصنيف سلامة موسى في إطار التمهيد لميلاد التيار الاشتراكي في الأيديولوجية العربية المعاصرة . أن جهودات سلامة موسى ونقولا حداد ، وحفي ناصف ، والمنصوري (١٥) تضع الأسس الأولى للفكر الاشتراكي العربي المعاصر ، هذا ورغم كل الميزات والخصائص التي يمكن أن نحدد لها هذه الاشتراكية ، فإنها تبقى مع ذلك أول تعامل للفكر العربي المعاصر مع أيديولوجية جديدة تهلّف الى تغيير العالم القائم ، وبناء عالم جديد .

ولكن كتابات سلامة موسى عن الاشتراكية ، لا علاقة لها بالفكر الماركسي ، أن ألفاهيم الرثينية عنده تعرض صورة من صور الفكر الفابي ، فهو يمثل الفابية في مصر ، ولهذا لا ضلة له بمصادر الفكر الماركسي ، خاصة البيان الشيوعي ورأس المال - وهما الكتابان اللذان أضحى سلامة موسى قراءتهما - بل أن صلقه بهذه المصادر تعكس بصورة باهتة صلة الفكر الفابي نفسه بمصادر الفكر الماركسي ، الفابية هي صورة ومحف (أشروع الثقافي لسلامة موسى ، وحول كل ذلك الى تساؤل عن كيفية الاستفادة من الاشتراكية وكيفية تطبيقها في مجتمع متأخر مستعمر ويعانى من مشاكل متعددة *

والخلاصة ، أن سلامة موسى نموذج لتيار نهضوى ليبرالى جديد ، حيث اكتفى بانتاج مقالة تعميمية ذات حاجس علماني ممزوج برؤية اشتراكية فابية ، ومطعم بنزعة انسانية رومانسية ، وحددت « اشكالية النهضة »

أى التفكير في كيفية تجاوز الشرق لأحوال تأخره ، محور اهتماماته الثقافية والسياسية .

وتلقت قيمة طه حسين في حياتنا الثقافية ليس فقط من كونه مفكرا مبرزاً ضرب بسهمه وإفر في إثراء ميدان الانسانيات بأعمال مبتكرة ودراسات موسوعية متنوعة المناحي ، بل تتجلى هذه القيمة باعتباره داعية تنوير وصاحب رسالة ثروم وضع حياتنا الثقافية برمتها على أسس الصحيح ، ومن هذه الزاوية نتجده امتدادا طبيعيا ومنطقيا لرواد التنوير . وبديسى أن تنصرف صوم رسل التنوير بالدرجة الأولى نحو حرم ركائز الفكر الجديد الفكرية الرجعية وأشهار عجزها وأفلاسها تمهيدا لبناء ركائز الفكر الجديد على أسس سليمة ، وهذه المرحلة الهامة هي التي أطلق عليها طه حسين مرحلة « حدم للحم » .

ولد طه حسين في قرية مضاغة بالوجه القبلي عام ١٨٨٩ من عائلة فقيرة ، ولكنهما لم تكن معدية . وقد فقد بصره في سن باكر ، مما قد يفسر ، في آن والحد ، نوعية خياله وبعض الخصائص في انشائه الأدبي ، التي منها بولدر نشوء الأسلوب القصصي والجللي ، والتكرار اللفظي للا متناهي ، والجلل الطويلة المؤلفة من عبارات لا يربط بينها سوى أداة المعطف . وقد وصف لنا ، في مجلدين عن سيرة حياته ، بقطة الاحساس والعقل لدى ضبي فاقد البصر ، عربي ، بادي الامر ، في « كتابه » اسلامي ، ثم أم الأزهر في سن الثالثة عشرة ، فلم يمجبه الأزهر كثيرا ، لكنه لعب دورا جومريا في تنشئته . ففيه تعرف الى أفكار محمد عبده ، وتعلم اللغة العربية وآدابها الكلاسيكية ، ومع أنه مكث في الأزهر عشر سنين ، فإن فكره اتجه اتجاها آخر قبل أن يغادره نهائيا . قرأ للمؤلفين المصريين العصريين والصحفيين اللبنانيين ، والتحق بطقلة لطفي السيد و « الجريدة » ودرس اللغة الفرنسية ، واستمع إلى محاضرات في الجامعة المصرية الجديدة كان يلقيها كبار مستشرقى أوروبا وأمريكا مثل ليتان ، نالينو ، وسنتيانا ، ففتحت ثقافته المروثة آفاقا جديدة . ثم ذهب الى فرنسا عام ١٩١٥ ، حيث مكث أربع سنوات كانت له ، عاملا حاسما في توجيه تفكيره ، حيث تأثر بـ أناتول فرنس وإميل دور كايم ، ثم وضع رسالة عن ابن خلدون ، ونزوح بالمرأة التي كانت له بمثابة عينيه (١٦) .

وطرق طه حسين عددا من الفنون الكتابية ، كالقصة ، والرواية ، والنقد الأدبي ، والدراسة التاريخية الاسلامية ، والسيرة الذاتية ، والمقالة الاجتماعية والسياسية ، وكان أفضل انتاجه ما صدر خلال العشرين سنة الواقعة بين ١٩١٩ - ١٩٣٩ ، مع أنه كتب الكثير فيما بعد ، وغدا عميدا للادب المصري . وبعد محبة كتابه « في الشعر الجاهلي » عام ١٩٣٦ ، توج

ممارسته الثقافية لأرائده عام ١٩٣٨ بكتاب من أغنى الكتابات العربية المعاصرة ، وهو « مستقبل الثقافة في مصر » حيث سيحدد تصوره للنهضة ، بالإضافة الى صطيحه لقضايا وبرامج للتعليم ، وقد حدد في كلا الموقنين رؤية ليبرالية متقدمة ، الا أنه يعود بمد ذلك في أربعينات هذا القرن لانتاج خطاب سلفي على هامش السيرة ، وهو خطاب مخالف في مقدماته ونتائجه لمقدمات الخطاب الأول المتبلور في منهجية دراسة الشعر الجاهلي ، والتمثل في البطوح النظرى لمستقبل الثقافة في مصر (١٧) .

وطه حسين كجيله والجيل الذى سبقه يستعمل مفاهيم « الحضارة الغربية » أو « الاحتطاط » و « الرقى أو للتجديد » و « للشرق » .. وهى مفاهيم ستختفى أو يتضاؤل استعمالها لفظ مظهرها مفاهيم أخرى : المجتمعات المتقدمة ، التخلف ، التبعية ، التنمية ، والعالم الثالث .. وهذان الصنفان من المفاهيم يفترض كل صنف منها تصورا خاصا للتاريخ ولطبيعة المجتمع الا مجال هنا للتفصيل فيه .

ان الفكر المتخلف الذى ران على حياتنا قرونا عديدة من الزمان ، والذى يستمد وجوده من قدسية زائفة لكنسبها بحق للتاريخ ، ما كان محكروا للوصاية عليه يسمحون لامثال طه حسين بالولوج في رحابه للكشف عن حقيقته ، فسلح النلج والحرمان الذى طالما استخيمته للكنمية في الصور الوسطى لواد الفكر الحر ظل مشهورا في ايدي « الاكليروس » ، يستخدمونه سوط غلاب لكل من رام مخلصا كسر احتكار الفكر وتحريره من أسار للكهانة ..

من هنا ، كان طه حسين « بروميثيوس » للمصر الذى ناضل من أجل رسالة قوامها تجديد الفكر الفيبى ، وبحث لجوانب الوضاعة في التراث العربى واحكام الصلة بينها وبين الفكر الليبرالى الغربى . لقد كان يؤمن باستمرار روح الحضارة رغم تجوالها عبر الزمان والمكان ، وكان المنهج التاريخى في نظره يقوم على أساس من الشك العلمى ، وهو قاسم مشترك بين القدماء والمحدثين على السواء . فلقب أفساد من القدماء والمحدثين معا ، ولكن مقسمة ابن خلدون في فلسفة التاريخ تظل حجر الزاوية في تأثيرها على رؤية طه حسين التاريخية ، ولا غرو فقد درسها بعمق واعمد رسالة جامعية حولها ، بل يمكن القول ، ان أغلب آراء طه حسين في مناهج البحث مستقاة من مقدمة ابن خلدون . فالمعملية التاريخية عند ابن خلدون - كما هى عند طه حسين - تتضمن مرحلتين : الأولى هى التحقيق وذلك بأعمال العقل في الروايات التاريخية ولفظ ما لا يستقيم منها والمنطق ، تلى ذلك مرحلة التفسير وهى البحث في الأسباب والعلل

التي تنقضي وراء الظاهرة التاريخية ، والمعياري هنا دراسة للخلفية الاجتماعية التي تعكس للحدث التاريخي (١٨) .

ولقد افاد طه حسين من ديكاوت في مرحلة التحقيق ، وافاد من ماركس ودور كايم وفرويد في مرحلة التفسير ، ثم مزج بينهم جميعا . فقد افسح مجالا لاهمية العامل الاقتصادي في حركة التاريخ وخاصة في كتابه عن العقنة الكبرى . كما ابرز دور العامل النفسي في تكوين الشخصيات التي اسهمت في تشكيل الأحداث ، ومزج بين العاملين معا في عملية تأثير وتأثير متبادل مسترشدا بفلسفة دور كايم التي ترى في الظاهرة الاجتماعية نتاجا لوجدان اجتماعي متميز من الوجدانات الفردية واعلى منها . ولمل هذا الخلط والمزج ما قد يؤخذ عليه ، ولعله أيضا كان سببا في اختلاف الدارسين حول صفة نظريته التاريخية ، فالبعض وجد في كتاباته « استهلالا للنظر الى وقائع التاريخ الاسلامي من زاوية المادية التاريخية او التفسير المادي لتاريخ ، استهلالا مثنائيا متمهلا على استحياء ، والبعض الآخر رأى فيه مؤرخا ، يجمع بين العوامل المختلفة الذاتية والخارجية في تفسير التاريخ . وهما كان الامر ، فلاذئ لا شك فيه ان طه حسين يعد أول مؤرخ عربي يقيم وزنا للعامل الاقتصادي الاجتماعي في تفسير عوامل التاريخ الاسلامي » .

المراجع :

- (١) طيب تيزيني ، حول مشكلات الثورة والثقافة في « العالم الثالث » دار دمشق للطباعة والنشر ، دمشق ، بدون تاريخ ، ص ٢٤٦ - ٢٤٧
- (٢) منير موسى ، الفكر العربي في العصر الحديث ، دار الحقيقة ، بيروت ١٩٧٣ ، ص ٧ .

- (٣) طيب تيزيني ، مرجع سابق ، ص ٢٤٨ .
- (٤) أمير أسكندر ، صراع اليمين واليسار في الثقافة المصرية .
دار ابن خلدون ، بيروت ، ١٩٧٨ ، ص ١٨ .
- (٥) أنور عبد الملك ، للفكر العربي في معركة النهضة . دار الاداب ،
بيروت ، ١٩٧٨ ، ص ١٢٨ .
- (٦) أمير أسكندر ، مرجع سابق ، ص ٤١ .
- (٧) أنظر : ميلاد حنا ، موقع أقباط مصر على الساحة السياسية ،
مجلة دراسات عربية ، بيروت ، عدد ١ ، ١٩٧٩ ، ص ٥٨ .
- (٨) كمال عبد اللطيف ، سلامة موسى واشكالية النهضة ، دار الفارابي ،
بيروت ، ١٩٨٢ ، ص ٩٩ .
- (٩) نفس المرجع ، ص ١٠٢ .
- (١٠) ملف الطليعة ، سلامة موسى والفكر للثورى المعاصر ، مجلة
الطليعة ، القاهرة ، الممد ٨ ، أغسطس ١٩٥٦ ، ص ٥١ - ١٣٤ .
- (١١) أنظر : كمال عبد اللطيف ، مرجع سابق ، ص ١٣٥ : ١٣٦ .
- (١٢) يقول سلامة موسى : « يصيب التجديد الحضارة كما يصيب
الثقافة ، فحياتنا الحضارية في مصر قد تجددت في نصف القرن الماضي
بأكثر مما تجددت ثقافتنا ، وذلك لاننا اصطدنا بظروف جديدة اضطرتنا
الى اتخاذ الحضارة الغربية والتسلیم بها . فنحن ننقل بالقطار
والاتومبيل دون الجمل أو الحمار . ونحن نؤسس المؤسسات في التعلم والقضاء
والبريد والإدارة على غرار الأنظمة الأوروبية دون الأنظمة التي ورثناها من
العرب أو من الشرق » . أنظر : كمال عبد اللطيف ، مرجع سابق ،
ص ١٤٠ .
- (١٣) ملف الطليعة ، مرجع سابق ، ص ١٣٥ - ١٣٧ .
- (١٤) كمال عبد اللطيف ، مرجع سابق ، ص ١٨٦ .

(١٥) أصدر المنصوري كتابا عن « تاريخ المذاهب الاشتراكية » عام ١٩١٣ ، كما أصدر نقولا حنا كتابا تحت عنوان « الاشتراكية » وذلك عام ١٩٢٠ ، وأصدر سلامة موسى كتابا عن « الاشتراكية » عام ١٩١٣ ، ويعتبر بعض الباحثين أن كتاب سلامة موسى هو أول بحث عن الاشتراكية باللغة العربية مثل : رودونسون ، أنور عبد الملك ، غالي شكري ، رفعت السعيد .

(١٦) لـجـرت حوراني ، للفكر العربي في عصر النهضة ١٧٩٨ - ١٩٣٩ ، دار النهار للنشر ، بيروت ، ١٩٧٧ ، ص ص ٣٨٨ - ٣٨٩ .

(١٧) كمال عبد اللطيف ، مرجع سابق ، ص ٩١ .

(١٨) محمود اسماعيل ، قضايا في التاريخ الاسلامي . منهج وتطبيق . دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٤ ، ص ١٧٩ .

من الصدق الكاسم

تلقون بمحبكم «أحب ونقد»

في مرحلتها الجديدة

تعليق فني وتحريرى وابواب جديدة

الهروب من النقد

د. خالد شكري

(١)

ماذا جرى للنقد هنا ؟ ليس سؤالاً أكاديمياً محصوراً بين صالونات المثقفين ، وإنما هو سؤال اجتماعي في الأساس . النقد في مختلف عصوره وبيئاته هو أحد العناصر الرئيسية الثلاثة في الدورة الأدبية - الاجتماعية : الإبداع ، القارئ ، الناقد ، شأنه في ذلك شأن «النص» خطاب لا يكتفل بغير القراءة . وإذا كانت قراءة النص الإبداعي لا تحتاج أحياناً إلى القراءة بمفهومها البسيط للشائع ، فإن النقد يحتاج دوماً إلى مختلف القراءات .

في ظروف الانعطاف التاريخي بفن ما أو بأدب ما ، تصبح هناك موجات طبيعية تشوب قراءتها لحظة ولادتها سمات الغموض . ومع الزمن يتحول الإصلي فيها إلى الوضوح التام حتى ليصبح كلاسيكياً . ما الذي تغير ؟ العمل الفني هو هو ، ولكن للقراءة تغيرت ، والنقد هو الذي أسهم في التغيير ، أي أنه جزء لا يتجزأ من عملية تلاشي الغموض .

عندما ظهرت الرواية والرمزية والسوريالية والتعبيرية والتكبيرية ثم التجريدية في الفنون والآداب الأوروبية كانت كلها أعمالاً غامضة . وكذلك الأمر حين ظهر ما توضعنا على تسميته بمسرح اللعب والرواية المضادة وغير ذلك . ولكن النقد الذي صاحب نشأة وتطور هذه الإبداعات . باختلاف مدارسها ومناهجها ، لم يكن غامضاً قط . وباستمرار كانت هناك

ممارس نقدية متصارعة • ولكنها حتى تتصارع كانت واضحة • وباستمرار كان «ناك نقد ظلي ، أى أنه يواكب الادب أو الفن الطبيعي ويفسح له المكان لدى الذوق العام ، ولكنه كان نقدا واضحا غايته الدفاع عن الادب الجديد أو الفن الجديد وحماية التجارب الجديدة واستقطاب الرأى العام الادبى والفنى الى جانب هذه التجارب • كانت وما تزال إحدى وظائفه الهامة هي اقتناع الآخرين باساعة اعمال بيكاسو وت•س• لايوت وصامويل بيكيت وناتالى ساروت • ومن الطبيعي انه يستحيل على اللغوى ان يقنعنا باللغوى ، وانما نتوقع ان نزداد فيها واحساسا . وإدراكا لابعاد هذا « الغامض » • وهى مهمة النقد ، فهو ليس واضحا فقط ، بل قادر كذلك على التوضيح ما نراه غامضا ، أى انه يكسر الحواجز بيننا وبين النص •

ذلك هو النقد الذى يختلف تماما عن « علوم » الدراسات الادبية التى قد يدخل أصحابها مختبرات الاصوات والاثروبولوجيا واللسانيات وعلم الاجتماع لاكتشاف اللغويات والاتساق والبنى التى تشكل الكينونة اللغوية (وربما الاجتماعية والتاريخية) للعمل الادبى • هذه الاكتشافات ، بموازاة التقدم التكنولوجى الهائل ، تساعد النقد الادبى والفنى بغير شك ، ولكنها ليست للنقد • أصحابها من العلماء أو الباحثين ، وليسوا من النقاد • وربما تنتهى هذه الابحاث (العلمية) الى أدق توصيف للعمل الادبى • ولكن النقد ليس مجرد وصف حتى عند غلاة القائلين بادية الادب . (او مائية الماء) • وانما هو تحليل وتركيب وتقسيم • وهى عمليات يجب أن تستفيد من منجزات العلم ، ولكنها تتجاوز البحث (العلمى) الى مرحلة الخطاب الاجتماعى الواسع ، خارج أسوار المختبر • وحين ينشر علماء الادب أبحاثهم الدقيقة فى مجلات شديدة التخصص وتصدر مرة أو مرتين أو ثلاث مرات فى العام ، فإنهم لا يرون فى هذه المجالات متاير ، بل مختبرات • أى انهم يكتفون بنشر نتائج أبحاثهم على زبائنهم فى التخصص ، وليس على « مجتمع القراءة » •

ومن يسمون أعمالهم فى الغرب بالنقد الرمزي أو الاسطوري أو التجريبي ، فإنهم يقصدون الادب بالرمزية والاسطورية والتجريب وليس النقد • أى ان النقاد منهم مختص بالادب الرمزي أو الاسطوري ، وهكذا • أما النقد نفسه فهو الذى يشرح ويفسر ويحلل الرموز والاساطير وما إليها من جماليات نتصورها فى البداية غامضة •

وليس معنى ذلك انه لا فرق بين نقد وآخر ، وكأنه أداة محايدة ، فالنقد الذى ينحاز الى الشعر الحديث أو الزولية الجديدة يختلف أدواته

في التعبير وعناصره في التفكير عن الفقد الذي يهاجم التحديث أو التجديد ، فهو يتعامل مع المادة موضع الجدل من موقع المشاركة لا من موقع الغربة . ويهوفق خطير ، لأن محامي الحداثة أو التجديد سوف يدمسو للرياء إذا لم يكن جو نفسه مجددا أو متجددا . إنه ليس شارحا للمفوض . وانتهى الأمر . وإنما هو « متورط » في الدفاع عن « وحدة التعميلة » مثلا ، وفي تحطيم « الجدار الرابع » مثلا ، وفي « إلغاء الأزمنة » مثلا ، وهكذا . . . والتورط يعنى المساهمة الايجابية في بناء رؤيا جديدة للأدب والحياة . ولذلك فهو ليس محابيا عن التجديد فقط ، ولكن عليه أن يقسم هذا الفصيحيد نفسه من حيث الاصلية والدلالة . أصالة الموضع في البناء الأدبي العام ، ودلالة هذا الموضع في اللجنة الثقافية - الاجتماعية الشاملة .

ودائما كان هناك في كل الآداب من يبحث عن « أدبية الأدب » ومن يبحث عن « اجتماعية الأدب » . ومن يرفض التناقض بين « الأدبية » و « الاجتماعية » . ولكن المشكلة أن المصطلح يتمتع بمميزات عصره وحدها ، بل ومميزات يفتته وحدها . . . فالمسافة بين « المبادل الموضوعي » و « البنيوي » مرورا بما كان يسمى « للنقد الجديد » هائلة . وفي النتائج العملية يبدو الاختلاف جوهريا بين هذه المصطلحات إذا وضعناها اليوم جنباً إلى جنب على مائدة واحدة ولحده ، ذلك أنه ليست هناك فراغات في الزمن الذي امتلأ بتجارب علمية واجتماعية وأدبية لم تكن قائمة في الذكرة النقدية لجيل سابق . ولكن هذا لا يمنع أن هناك « مساراً » للقول بأدبية الأدب ، فالمصطلح له جذور ، له تاريخ . وأسبابه تختلف من مرحلة إلى أخرى ، وقد يرتبط المصطلح الأدبي في عصر يعنى بفاية متشابهة من المصطلحات في مجالات أخرى باعتبارها تولبا بين عدة تولثم ولم يولد منفرداً . وقد يولد ولادة محلية خالصة غير قابلة للتصدير .

وقد تمنحه ظروف الاستيراد ملامح جديدة لم تكن له في الأصل . حكاية « الفن للفن » التي أقامت الدنيا في بلادنا خلال الخمسينات والستينات ، لا علاقة لها من قريب أو من بعيد بالأصل الفرنسي لهذا المصطلح .

ولكن هذا لا يغنى أنها - بالمعارك التي أنشطتها - اكتسبت تولبا محلياً مستقلاً ، هو في خاتمة المطاف قوام سياسي . هكذا أصبح الفائقون بالفن للفن نقاداً فقط ، أما أعمالهم الأدبية فلم تكن لها أدنى علاقة بالمضمون المصري (والمري) للشعار . أي أنهم قلبوا الأوضاع تماماً ، فالرمزية أو السورالية أو البرناسية هي الأدب أولاً وأخيراً . أما النقد

الذى واكب ودافع من هذه الاتجاهات فلم يدع نفسه ولم ييسره الآخرون نقداً برناسيا أو داليا . في بلادنا حدث العكس ، فأصبح « الفن للفن » دعوة نقبية لا نماذج أدبية لها .

والحقيقة الاجتماعية لهذا المصطلح ومفرداته في ثقافة الخمسينات والستينات هي أنه كان درعا سياسيا لأصحابه ممن يخشون الجهر بمعارضة « الثورة » . وكذلك الأمر بالنسبة لأصحاب الشعار الآخر « الأدب في سبيل الحياة » فقد كانوا في غالبيتهم يصحرون عن موقف سياسى معان : أى أن الفريقين في واقع الأمر كانا ينظران الى العمل الأدبى نظرة سياسية أولا ، وباعتباره شكلا « و » مضمونا ثانيا . . . والفرق هو أن المعارضين للثورة تمسكوا بالشكل والمؤيدين (لهذه الثورة أو الثورة الأشمل) تمسكوا بالمضمون . أما الذين قالوا بالشكل والمضمون فقد قالوا ذلك على سبيل « التوفيق » الكمى لا على صعيد « التركيب » الكيفى .

كان المعارضون سياسيا للنظام يهربون عمليا من « النقد » حين قالوا بـ « الأدب من داخله » (هل تختلف عن أدبية الأدب ؟) حتى أن حصادهم من « هذا النقد » لم يشكل تيارا أدبيا ولا تأثيرا على مجرى الحياة الأدبية في مصر ، بالرغم من أنه كان يضم في أهابه صفوفة من مثقفى قسم اللغة الانجليزية في كلية الآداب وصفوة من مثقفى قسم اللغة العربية بالكلية ذاتها . وكانت الأعمال « الأدبية » لأصحاب هذا النقد بمرحلتها معاكسا لمصطلحاتهم وبعض هذه الأعمال (ك مسرحية « بلدى يا بلدى » لرشاد رشدى) أكدت بما لا يدع مجالا للشك ان صاحبها كان يكتب معارضته الحقيقية للنظام الناصرى تحت غلاف الشعار الغامض « الفن للفن » هروبا من النقد الذى من أهم صفاته المباشرة في القول .

أما النقد الذى لم يهرب من المواجهة فقد سادت مصطلحاته ومعاييره سلبا وإيجابا على الحركة الادبية . وعندما اختفى أصحابه فترة طويلة وراء الاسوار ، جرؤ أحد القائلين بالفن للفن على أن يكتب مقالا عنوانه « اعطيت هذه القصة صفرا » . وشرح لنا الموقف ، فقد كان أحد اعضاء لجنة التحكيم في مسابقة نادى القصة . ووقت بينيديه قصة « رائعة » على حد تعبيره ، ولكن بطل القصة كان عاملا في مصنع أحد كبار الاثرياء قبل الثورة ، وقد بترت الماكينة أصبعه أثناء العمل فكان مصيره الطرد . قال الناقد الذى كان يشغل عدة مناصب رسمية في ظل الثورة ان هذا الكاتب موهوب وصاحب صوت متميز ، ولكنه يحرض

العمال على صاحب العمل ، لذلك أعطى قصته صفرا . وهو ، كما ترون ، حكم سياسي محض لا علاقة له بأدبية الأدب أو الأدب من داخله . وإنما كانت هذه كلها - وما تزال في صيغ جديدة - شعارات الهروب من النقد في ظل الخوف من السلطة ، سلطة الدولة أو سلطة المجتمع أو سلطة الانتماء بالتمنى أو بالفعل إلى تكوين اجتماعي يعارض التقدم . وسرعان ما تدوب هذه الشعارات حين يجور الزمن دورته ويمسك أصحابها بصولجان السلطة الثقافية ، الحقيقية أو الوهمية . حينذاك يرفضون مقولة الفن للفن ، ويصرخون بأن الأدب للزمام بالأخلاق والقيم والمقائد . الآن أصبح على غيرهم أن « يهرب » بأسلوب جديد .

(٢)

لم يثمر شعار « الفن للفن » أدبا ولا نقدا ذا بال في حياتنا الثقافية طيلة «المتدينين الآخرين» . أولا ، لأن أصحابه الأساسيين كانوا قد ودعوا الثقافة إلى السياسة ، وودعوا المعارضة إلى الموالاة ، فلم يعيدوا في موقع الخوف من أحد .

وفي المقابل كان أصحاب شعار « الأدب للحياة » أو « الأدب الهادف » أو « الأدب المنظم » قد دخلوا مرحلة جديدة من الانحسار ، سواء بابتعادهم القسري عن مواقع التأثير ، أو بتجزئتهم من المنابر . أو بهجرتهم إلى الخارج أو بتفهمهم إلى الصمت . ولم يتوقف الإبداع في مصر لحظة واحدة عن الولادة والنمو والتطور . ولكن للنقد هو الذي نعتجت به السبيل . وليس المقصود هو النقد اللوحي أو غير اللوحي ، وإنما النقد بحسب ذاته هو المقصود ، فقد اختفى أو تخفى بين جدران الجامعات على هيئة أطروحات جامعية للطلاب أو الاساتذة بهدف الحصول على درجات علمية أو ترقية أو كمحاضرات للتدريس والحفظ .

وحتى هذا النقد ، فقد كان أقرب إلى الدراسات الأدبية وتاريخ الأدب منه إلى النقد ، كما أن جمهوره لم يتجاوز أسوار الجامعة في الأغلب . ولم يكن في المستطاع أن تخرج هذه الدراسات الأكاديمية إلى الجمهور الواسع لقرتاد معالم اتجاهات جديدة في الأدب تتبلور منها التيارات النقدية كما كان شأننا في الماضي القريب (طه حسين ، محمد مندور ، لويس عوض ، عبد القادر القط ، شكرى عياد ... الخ) ، وكما هو شأن الجامعات في الغرب حيث تسمى « مصنع النقد » . ولكن ما جرى في ما ضينا للقريب وماضي وحاضر الآخرين هو أن الجامعات لم تكن معزولة من المجتمع ، وإنما كانت وما تزال عند غيرنا جزءا

لا ينفصل من الحركة الاجتماعية للشاملة تتأثر بها وتؤثر فيها ، ومن بين التناقضات المتبادلة ، هذه الصلة الواجبة الوجود بين القارئ والمبدع والناسد ، فالأدب يولد في الشارع خارج أسوار الجامعة • والقارئ بتقوى الأدب بالرفض والقبول خارج أسوار الجامعة • والأدب تتمتع منابعه وموجاته ومن ثم تياراته ، والقارئ كذلك • ولكن الحلقة المنقودة كانت النقد الذي اتخذ من الأزياء الأكاديمية درعا مضادا للرصاص السياسي (التهديد بالفصل ، أو النقل الى عمل غير جامعي ، أو منع الترقية الى غير ذلك من أشكال الاضطهاد المحتل) • وحرمت الساحة الثقافية بذلك من ولادة تيارات نقدية جديدة بصورة طبيعية •

وكانت الحارقة طيلة السبعينات ان هناك أدبا جديدا في مصر ارتاده شباب الستينات وازدانت اليه أجيال جديدة بعض الملاح ، ولم يعد من التطفل والتقسيم والمتابعة الدقيقة للصبورة ما يلور اتجاهات نقدية واضحة •

واذا كان من المهم التمييز بين كتابات غير المهووبين وأدب المبدعين الحقيقيين ، فان هذا التمييز من المهم الأولية في أي نقد ، ولكني أزعج أن من مهام النقد الأساسية تبين الصلات الفارقة لكل كاتب واستقصاء « المشترك في العمق » بين مجموعة من الأدباء الذين يخافون مع المجموعات الأخرى ، لا في درجة الموهبة ، وإنما في نوعية الكتابة •

إنني لا اعتقد مثلا ببلية قرابة أدبية تربط بين العمق وبين ما يكتبه جمال الغيطاني وما يكتبه يوسف القعيد ، أو بين ما يكتبه بهاء طاهر وما يكتبه عبد الحكيم قاسم أو بين ما يكتبه محمد عفيفي بطر وما يكتبه محمد إبراهيم أبو سنة ، وهكذا • لا تكفي المجاملة قاسمة مشتركا • وكذلك يمكن القول بأن ثمة تيارات أدبية متعددة في إطار الجيل الواحد وفي إطار الاتجاه السياسي المتقارب •

ان هذا للتعدد الأدبي المؤكد في بلدينا لم يؤثر على النقد المحبوس في القفص الأكاديمي والمنوع من الانطلاق الى معانقة الإبداع الحي و للشارع الثقافي المصري • وهو الإبداع الذي أرى أنه حقق خطوات جديدة بكل الاهتمام منذ بداية هذا العقد • تعمقت تجارب العقد الماضي وترسخت وتفاعلت أجيال مع بعضها البعض على نحو غير مسبوق ، ولا حتى في الستينات ، باستثناء الفن المسرحي الذي يعاني من التوقف والتعب والارتباك طيلة العشرين عاما الماضية على وجه التقريب •

كانت حركة القراءة والابداع مستوجب من النقد المتابعة المثالية
لاستخلاص الملامح المميزة للسيارات المختلفة . ولكن النقد الاكاديمي
المتمترس وراء التاريخ الادبي والمصطلحات الغامضة لم يستجيب للتداء .
وانما راح في غيبة النقد الحقيقي يقفز الاسوار بتخطيا واقمه الثقاق
والادبي الى حيث « المصطلح الجاهز » في الغرب .

انها اولى السمات الضرورية لفهم هذا النقد السرى الذى لم
يصدر قط عن التجربة الادبية او اللغوية في بلاده ، وانما راح يستجد
بالغرب ان يمنحه « حداثة » لا تمنح ، لان الغرب نفسه يعلم ان الحداثة
تولد من أحشاء التجربة الادبية او لا تولد على الاطلاق . بل ان الهاميم
المتعددة للحداثة في الغرب نفسه (فهناك حدائث لا واحدة بمعناها) انها
هى نسق بين انساق للبنى الاجتماعية كلها ، اى ان المجتمع الحديث
والانسان الحديث والجامعة الحديثة والتعليم الحديث والاعلام الحديث .
تتكامل كلها مع حداثة الأدب والنقد . ولان الحداثة رؤيا وليسست
تيارا ، فان تيارات الحداثة الغربية تتجدد بطول المجتمع وعرضه .

للسانديات والاثنولوجيا البنوية وسوسولوجيا المعرفة ، ليست
وليدة الامر القريب في الثقافة الغربية . انها ثمرة دراسات ومختبرات
وأبحاث في أوروبا والولايات المتحدة منذ عقود مضت . والبنوية
ظهرت أولا وأخيرا كعلاقة شاملة في الوجود والمجتمع ، لم تترك مجالا
معرفيا واحدا الا واثرت فيه . وكان للعلوم الحقيقية ، وانجازات الثورة
الالكترونية ، دورها الحاسم في تحديد مكونات « الفلسفة الجديدة »
ذات التأثير في مختلف العلوم الاجتماعية بدءا من التحليل النفسى الى علوم
الاتصال والاعلام . ولم يكن النقد الادبي الا أحد مجالات التطبيق
الأسنى والداللى والبنوي . ولم يكن النقد الادبي كله هو الذى تأثر ،
وانما أحد قطاعاته ، وكانت هناك دوما قطاعات أخرى تتطور في خطوط
موازية أو متقاطعة ولكنها مستقلة عن البنوية وفي تناقض معها أحيانا .

نحن اذن امام « حداثة » غربية وليس أمام « الحداثة الغربية » ،
وهي رؤيا شاملة وليسست في الاصل مذهباً في النقد ، وانما النقد أحد
تطبيقاتها . وهي حصيلة سياق متشابك ومتكامل من النظم المعرفية
المتعددة الروافد والجذور « الاختيارية » الموعلة في للدرس والبحث طيلة
عشرات من السنين . وقد « ازدهرت » في مواجهة الصيغ الراديكالية
من ناحية ، وبحفا عن بكيل « حديث » للتيارات المحافظة للكلاسيكية من
ناحية أخرى .

ما علاقة ذلك كله بنا ؟

علاقته أن بعضاً من الجائدين الخائفين المهزومين المختنقين في القفص الأكاديمي ، من نوى الاقتفاءات الفكرية المختلفة ، ظنوها فرصة الصبر لرفع راية التجديد دون « خوف » ، وذلك باستخدام أدوات الحداثة الألسنية والبنويوية الغربية في التنظير والتطبيق .

يجب الإشارة هنا إلى أن قطاعاً لا يستهان به من مثقفي المغرب العربي - وخصوصاً المغرب الأقصى وتونس - كانوا السباقين إلى ترجمة وإشاعة المصطلحات والمقولات الجديدة ، باعتبارهم في السياق الفرانكفوني . وهناك أفراد من لبنان وسورية ، ولكن الاحتفال الرسمي كان في مصر .

وهي مفارقة . أولاً لأن مصر صاحبة تراث في النقد والابداع لا يجعلها متلهفة على النقل والتقليد . كما أن مصر لم تكن في أي يوم جزءاً من النظام الفرانكفوني . أي أنها ليست كـ بعض لبنان وبعض المغرب ترى فرنسا « أما حنونا » والنقاد الفرنسي أبا شرعياً . لذلك كانت المفارقة هي لجوء « الحداثيين المصريين » إلى فرنسا في الغالب رغم أن ثقافة المثقفين منهم وإفدة من بلاد الانطو ساكسون .

على أية حال ، فإن تبعية الفرانكفوني ظاهرة معقدة ، ولا علاقة لها بظاهرة النقد « الحداثي » - وليس الحديث - في مصر .

قفز البعض فوق واقعهم ، وأيضاً فوق واقع غيرهم . إن أحداً منهم لم يلتفت إلى جذور وسياق الألسنة والبنويوية ، والا لاكتشف أن النتائج (وهي المصطلحات ، وأدوات المنهج ودرجة الانتشار المعرفي) مرتبطة أوثق الارتباط بجذور لغوية محلية (= عربية وغير قابلة للتعميم) وكشوف انثروبولوجية وتجارب اجتماعية ومناخات سياسية شديدة التباين مع جذورنا اللغوية وتجاربنا الأدبية وجملة مواقفنا من الانثروبولوجيا ، والمصطلح ليس طائفة يمكن أن نركبها دون أن نخترعها . وإنما هو بنية مجازية تحمل في تضاعيفها كل المقدمات وتضاريس السياقات .

المنهج القابل للتعميم هو الذي يعثر على موارده الأولية في تربتنا الحضارية أو الثقافية أو الاجتماعية . وبالرغم من أية تحفظات على

عجربنا المستمر في استنبات المصطلحات أو غرسها في أرضنا ، الا ان الكلاسيكية والرومانسية والرمزية والواقعية كانت مصطلحات تجد مادتها الخام في حياتنا وأدبنا . كان مجتمعنا في احدى المراحل يمر بتجربة رومانسية ، ولم يشذ أدبنا عن هذه الرؤية . وفي مرحلة أخرى تطور مجتمعنا في اتجاه الواقعية ، فلتبطل النقد للواقعي - كالنقد للرومانسي - بن دخله ومن خارجه متفاعلا مع التجارب المشابهة والمناهج القابلة للتعميم .

لم تكن الألسنية أو البنيوية ثيرة دراسات لغوية واثروبولوجية مصرية أو عربية ، ولم يكن استخدامنا لمصطلحاتها عن وعي بمقتضاها وسياقتها . وإنما عن غيبة الوعي بمقتضاها ومباقتها . فلم تقبلور هذه المصطلحات من حصاد التعامل مع أدبنا ولا من رصيد الحداثة في مجتمعنا ولا من مستوى العلوم الاجتماعية المختلفة في بلادنا . وانما اعتمد استخدامنا لهذه المصطلحات على الترجمة أولا وأخيرا ، وأصبح الناقد الفرنسي أو الإنجليزي أو الأمريكي هو ناقشنا باسم مستعار . وكانت التجربة مستحيلة . وكانت في بدايتها تعبير عن مشكلة فاصبت جزءا من المشكلة .

وكان المشهد المثير هو أن مدا سلفيا متعاطفا في المجتمع - باسم البحث عن الأصالة - تجاوره كتابات تخريبية الى الحد الأقصى ، معزولة الى الحد الأقصى ، وكانت في جزيرة مهجورة . والحقبة أن « الخوف » القبحم الذي اثير في الماضي شعار « الفن للفن » قد تضاعف بخوف جديد من « الشعار » نفسه . ولذلك فالانتماء الى هذا النوع من للكتابة قد تمحنت روايته : الرائد الاساسي هو امتداد لشعار « الفن للفن » و « الأدب من دخله » و « الأدب هو هو » فاصبح يسمى - من قبيل للترجمة الحرفية - بالأدبية والشعرية (وكان الامر يحتاج الى ترجمة) . وهؤلاء هم المحافظون القدامى الذين لم يغيروا جلودهم بل ظلوا امناء لماضيهم وقد استضافوا بريقا من المصطلحات « الحديثة » . ولعلمهم أرادوا الدفاع عن « قديمهم » المتهم بالانطباعية والانشائية ، بانهم - أخيرا - أمسكوا بتلابيب « العلم » .

لرائد الثاني هم « الملتزمون » القدامى أو المهزومون المحدثون الذين اكتشفوا طرق النجاة من الاتهام السياسي في النقد الألسني أو البنيوي أو غير ذلك من مصطلحات .

هذه اذن العلامة الاولى التى تميز هذا « النقد » ، أن أصحابه من المحافظين . وهم محافظون في الفكر والحياة بحيث تستحيل « حداثتهم مجرد شعارات يقتسمون بها ، وهل يمكن لآدمان غير حديث أن يكون أديبا أو ناقدًا حديثا ؟ وحتى على صعيد المصطلحات ، فهم يرتبطون بالكثير أنواع للحداثة الغربية تعرضا للموت .

والعلامة الثانية هي انهم يمارسون النقد السرى بمعزل عن مجمل الحياة الثقافية والاجتماعية في بلادنا ، فالانثروبولوجيا المصري - والعربية - ذاتها ، فضلا عن الفلسفة وعلم الاجتماع ، ليست بنويوب على أى نحو من الأتحاء .

والعلامة الثالثة هي أن الحصاد الفعلى لهذه الكتابات محصور وليس محاصرا ، لا يخاطب للقارىء ولا المبدع ، فلم يشكل تيارا ثقافيا . لم يستطع الارتباط أو الالتزم بتجارب أدبية جديدة من أى نوع ، وله يستقطب جيلا من المبدعين أو فروعا محددة من فروع الابداع .

والعلامة الرابعة هي أن أكثرية المتحمسين لهذا « النقد » ليسوا من النقاد بل من مدرسي الادب الذين ينهمكون في « القص واللصق » على الصعيد النظري فيأخذون اقتباساتهم من أفكار غربية متعارضة ، وفي التطبيق لا تخرج كتاباتهم من كونها تمرينات مدرسية . وهم آخر من يعلمون انهم ليسوا المسميين ولا بنيويين ، وإنما هم أشلاء متأثرة من المحافظين للتحماء وللجحد .

«إغتيال العقل» وإدارة الحياة

(قراءة نقدية لكتاب الدكتور برهان غليون)

سليم سليم

الدكتور برهان غليون مفكر عربي سوري ، من أبرز المساهمين
لراشرين في البحث الدائر ، منذ سنوات ، حول قضايا الفكر العربي
واتجاهاته ، وسبل تقدمه نحو نهضته المرجوة . وقد صدرت للدكتور
غليون ، في هذا الطريق ، كتب : الدولة والصراع الاجتماعي في سورية
(بالفرنسية) ١٩٧٤ - بيان من أجل الديمقراطية ١٩٧٨ - المسألة
الطائفية ومشكلة الأقليات ١٩٧٩ - خطاب التقدم ، خطاب السلطة
(بالفرنسية) ١٩٨٢ - للتاريخ وتنوع الثقافات (بالفرنسية) ، مع
آخرين ١٩٨٤ .

و «إغتيال العقل : محنة التنشئة بين الصلابة والتبعية» هو أحدث
إسهامات الدكتور غليون في قضية الفكر العربي ، وقد صدر عن دار
«النوير» مؤخرًا .

ويقسم الكتاب إلى أربعة أقسام رئيسية ، يتأخذ العناوين التالية :
زمن الفتنة (في منهج التفكير العربي الحديث) ، زمن النكسة (في التجاوز
الحضاري واشكالية التغيير الثقافي) ، زمن الغربة (في انحلال الهوية
العربية واشكالية العودة إلى الأصول) ، زمن الوعي (في الوعي الذاتي ،
ونظريته والنهضة والابداع التاريخي) . ويتضمن كل قسم عددا من
الفصول . تسبقها جميعا مقدمة ضافية ، وتختتمها خاتمة مركزة .^١



هل هناك أزمة نهضة عربية ؟

يجيب الدكتور برهان غليون ، على هذا السؤال ، بالإيجاب مباشرة ، منذ للسطور الأولى في « اغتيال العقل » حيث يقرر أن ص الهيمنة الأوروبية ، والغربية بعامة ، قد أعلن في العالم أجمع ، نه المدنيات الكلاسيكية ، وبجاية تحلل بنياتها الأساسية ، وأنظمتها في تاريخية طويلة ، مادية وروحية . ولم تكن المدنية العربية بمعزل هذه الهزة التاريخية ، بل كانت في قلبها .

في مقدمته « أزمة التقدم العربي » استعرض الدكتور غليون المحاولات التي هدفت إلى البحث عن توازنات جديدة - بعد انهيار الامبراطورية الإسلامية - عقلية وسياسية واقتصادية منذ انهيار السلطنة العثمانية ، بحافز مقاومة خطر للتلل للكاهل والفتلاش تحت ض المرحلة الاستعمارية للتقليدية .

من هذه المحاولات ، كانت هناك تجربتان بارزتان .

الأولى : هي تجربة محمد علي ، التي كانت أولى هذه المحاولات وأكثرها طموحاً . هذه التجربة التي سقطت تحت ضربات التلخل الأجنبي « لأنها بقيت حركة عسكرية بيروقراطية وفوقية علجزة عن نعم الطبقات العربية الفاعلة في تلك الحقبة ، والموزعة في معظم أرجاء الامبراطورية العثمانية الواسعة » .

والثانية : هي تجربة للثورة الناصرية .

وهذه المحاولة ، هي الأخرى ، فشلت لأن نظامها « كان يشك المبادرة العقلية والايديولوجية ، وميالا إلى محو كل ما سبقه ، وضعيف للتفسير لأهمية العوامل الاقتصادية ومشاكل الاستقلال الاقتصادي والتنمية ، فلم يقبل من الفكر والايديولوجية إلا ما يدعم مركزه السياسي ولم يقيم في مجال التنمية إلا بما يقوى من مركزه الاجتماعي ويحفظ قاعدة الولاء التقليدية أو الجديدة » .

انهيار هاتين المحاولتين أعاد المجتمع العربي إلى أزمته المفتوحة ما هي هذه الأزمة المفتوحة ؟

هي انهيار للتوازنات الاجتماعية والاقتصادية ، التي خلقها

وضمنها النظام القومى ، وافتتاح الصراع من جديد بين مختلف مكونات
الجماعة العربية : الفكرية والسياسية والاجتماعية والدينية والصناعية ،
على مصراعيه ، من أجل إعادة توزيع الثروة والموارد للسياسية
والاجتماعية ، ومن ثم : انحلال روابط التضامن الداخلى والاقليمى ،
وانفلات القوى دون ضابط ، والجحوش نحو سياسات الانكفاء على
الذات وخدمة المصالح الانانية ، اى زوال العام وصعود الخاص الى مقدمة
المسرح الاحتجاجى .

ويستعرض الدكتور غليون ، هنا ، مظاهر الازمة الراحنة ، ويفسر
عجز المجتمع العربى عن طرح البديل للخروج من المأزق ، وتحديد معالم
سياسة قومية بديلة . وينتقد ، بالتالى ، النظرات المتعددة لتفسير
الازمة وتحليلها . هذه النظرات التى « تنقسم بغياب الوعى الموضوعى
بابعاد المشكلة الاجتماعية والتاريخية ، وغياب الرؤية الراضحة والنصير
السليم والتفسير المنع لادى يخاف ارادة الفعل ، ويفتح افق العمل ،
ويبعث فى الانسان الامل » .

اما قوى التغيير الاجتماعية التى توجد فى الوضع العربى ، فان
ضعفها الرئيسى - عند الدكتور غليون - راجع الى ضعف الحركة القومية
والمعارضة السياسية فى العديد من البلدان العربية . هذه الحركة التى
ما زالت تنطلق من نفس المطلقات الفكرية والايديولوجية للنظم القائمة ،
وكل معركتها مازالت مركزة على تأكيد تفوق النظام القومى العربى
(الناصرى) السابق على النظم اليمينية القائمة . وهى معركة خاسرة
سلفا ، لأنها تدافع عن الماضى ، وعن نظام فقد مصداقيته لانه ،
بالضبط ، لم يستطع أن يثبت جدارته وفعالته .

ومن هنا ، فان الباحث يرى أن الليمار القومى لن يستطيع أن
يسترجع المبادرة التاريخية بالاصرار على الدفاع عن نظام تنطلق
الجماهير الى تجاوزه ، وتتنظر اليه كتجربة من التجارب المجهضة ، فقد
تغيرت الظروف وتبدلت خارطة القوى الاجتماعية العربية وتوجهاتها
السياسية والنفسية ، كما تغيرت الظروف الخارجية .

المطلوب الآن - وتلك دعوة « اغتيال العقل » الكبرى - ليس اصلاح
النظام القومى ، بل التفكير من جديد بهذه الازمة التاريخية ، ودراسة
الردود التى قدمتها فى أكثر من قرن . ان المناخ الآن مؤهل لهذه المسألة ،
فالمجتمع العربى اليوم يشهد « أكبر مراجعة فكرية » تبرز فى الجراة

على طرح موضوعات جديدة ، أو العودة الى طرح المسائل الكبرى التي طرحناها على انفسنا في عهد النهضة الاولى ، وتجبر من حاجة الفكر الى ان يعيد فحص مفاهيمه كخطوة أولى على طريق « اعادة تأسيس » نفسه كفكر فاعل وليجابي *

و « اغتيال العقل » - في هذا السياق - هو مشروع الدكتور برهان غليون في عملية الفحص واعادة التأسيس والمراجعة ، التي يدعو اليها الفكر العربي الراهن ، دعوة حارة *

على ان هذا الكتاب ، كوحدة ، هو بداية مشاركة كبيرة ، يميز فيها الباحث بين ثلاث مسائل رئيسية هي : المسألة الثقافية - والمسألة السياسية - ثم المسألة الاجتماعية . ومشروع الباحث يبدأ بالمسألة الثقافية ، التي يجسدها « اغتيال العقل » * وهو يفسر الابتداء بالمسألة الثقافية بسببين :

الأول هو ان مسألة الثقافة ، والصراع على تحديد مكانة الثقافة العربية في النهضة ، كانت وما تزال ميدان النقاش الرئيسي بين المثقفين العرب حول مشاكل النهوض والتقدم *

والثاني هو ان العقل يستطیع أن يطل من الثقافة ، باعتبارها مجموعة القيم العامة التي تلهم سلوك الجماعة وممارستها الفكرية والسياسية والاقتصادية ، على مجمل البنية الاجتماعية *

كانت هذه هي الملامح العامة للارضية النظرية التي قجمها الدكتور غليون في مقدمته « أزمة التقدم العربي » والتي سوف ينطلق منها في صلب بحثه المستفيض ، مستهدياً بها في اعادة فحص أسئلة واجابات النهضة العربية الأولى والمرتقبة *

ونظراً لهذه الإلحاحية البالغة التي يحتازها هذا المنطلق النظري ، فإنه ينبغي علينا - منذ البدء - أن نقف برمة قصيرة ، نسوق فيها ملاحظة ضرورية على تفسير الباحث للابتداء بالمسألة الثقافية دون المسائل الأخرى .

مؤدى هذه الملاحظة هو الخشية من أن يصل تحجير المسألة الثقافية الى حدود تفسير « الاجتماعى بالثقافى » فتقلب بذلك الصلة الصحيحة بين المسائلتين *

صحيح أن الصراع الثقافي كان هو الصراع الأكثر بروزا في حوار المثقفين العرب ، لكنه لم يكن كذلك ، لذاته ، بل كان كذلك لأنه كان دائما - بمثابة « للكتابة » من ما يعبر عنه من صراع اجتماعي .

إن تقسيم « الثقافة بالاجتماعي » - لا العكس ، كما يشى منظور الدكتور غليون - يعصمنا من مثل هذه المقالة المطلوبة التي ينطلق منها ، ليرى أن الثقافة هي التي تلهم سلوك الجماعة وممارستها السياسية والاقتصادية .

والواقع أن هذا المنظور « الفوقي » سيظل برأسه المفينة بعد الفينة ، في مناطق عديدة من بحث الدكتور غليون ، ليطبعا بطابع « فكري ثقافى » مفصول عن جسمه الاجتماعى الأصلى .



يبدأ الدكتور غليون تحليله التشريحي لمنهج التفكير العربى الحديث ، فيرى أن المشكلة الأساسية للثقافة العربية أصبحت هي التناقض بين التحديث والتقليد ، بين المعاصرة والأصالة .

ضمن هذا التناقض تعددت المواقف والآراء واختلطت التحليلات ، بين من ينكر على الثقافة العزبية احتواءها على قيم التقدم والتغيير ، ومن يؤكد عليها على عناصر هذا التقدم ، وبين من يدعو الى تجاوزها واقصائها عن موقعها الاجتماعى المتميز ، ومن يطالب باحيائها وتدعيم مركزها ضمن الجماعة القومية ، بين من يرفضها كمساعدة للتقدم ، ومن يقبلها كأساس له .

وقد اتخذ هذا الحوار / الصراع مراحل وصورا عديدة ، كان أهمها في نهاية القرن الماضى ، حينما صارت صراعا حادا بين السلفية الإسلامية والعلوية التطورية الاجتماعية (جمال الدين الأفغانى X على أحمد خان ، محمد عبده X فرح أنطون ، شكيب أرسلان ومحمد كرد على X لطفي السيد وشبلى شميل وسلامة موسى وطه حسين) .

كان هذا الصراع يجسد الانجذاب بين قطبين : رفض الغرب لتأكيد الذات ، ورفض الذات لتأكيد الحضارة والايان بها والاندماج فيها .

ينطلق الثانى من الاعتقاد بمالية الحضارة ، ويرى أن تلخز العرب كامن في تمسكهم بثقافتهم والقيم النابعة منها . وينطلق الأول من الايمان بأن الحضارة الراهنة هي حضارة غربية محضة ، وأن تمهيمها

لا يحمل في ذاته الا مصاحرة تاريخ الشعوب الاخرى وقتل ثقافتها
وازالتها من الوجود *

ان خطورة هذا الصراع ، فيها يرى الباحث ، تاتي من أنه يكاد ان
يشق المجتمع العربي الى فريقين ، بل ان يشق الوعي العربي ذاته على
نفسه ويخذه في صراع ذاتي دائم . يمنعه من أية حركة ايجابية ويغلق
عليه كل آفاق للتغيير *

على ان السؤال الذي يطرح نفسه في مواجهة الباحث هنا : هل
هذا الصراع حقا ، صراع ذاتي ؟

ليس تعبيرا عن تيارين اجتماعيين واضحين : تيار الدعوة للتغيير
والتقدم (على ما يشوب بعضه من تطرف) ، وتيار الثبات والجمود
(على ما في بعضه من أصالة) ؟

في هذا الضوء ، لن نجد ان هذا « الانقسام » سمة يختص بها
مجتمعا وحده ، اذ هي سمة حالة من سمات المجتمعات الطبقية ، التي
تدعو إحدى الطبقات فيه الى ولع اجتماعي وايدولوجي ثابت جامد
لصلحتها ، بينما تدمو الطبقة الاخرى فيه الى التغيير الاجتماعي
والايدولوجي لصلحتها ، كذلك *

ولقد كانت هذه « الثنائية » موجودة ، قبل « النهضة الأولى »
بزمان بعيد ، أيام نهضة الحضارة الاسلامية المبكرة ، حيث تصارع ،
ايضا ، هذان التياران الاجتماعيان للثقافيان *



ما يرصده الدكتور غليون على طبيعة الصراع في النهضة الأولى ،
الحديثة ، هو ما يجده - كذلك - يصيغ الجهود الراحنة ، اذ ما تزال
هذه الجهود الحالية غير قادرة على الخروج من آلية المعارضة المستمرة
بين القديم والحديث ، وكثيرا ما تقوم هذه الجهود على المقارنة الشكلية
بين قيم الثقافة العربية وقيم الثقافة الغربية لاثبات تفوق هذه أو
تلك *

ان العقل الذي يناقش هذه الأزمة ، بالطريقة التي سلفت ، هو عقل
« سجالي » - كما يصفه الباحث - هدفه تأكيد المواقف وتثبيتها ،

متوسلا بحجب المسائل الحقيقية وتضييع جوهرها ، بما يؤدي - في النهاية - الى افراغ الممارسة النظرية من محتواها العملي وابعاد الرأى العام عنها . ان هذا العقل السجالي للتغيبى هو ، نفسه ، مظهر رئيسى لأزمة الفكر العربى .

ما صفات هذا « العقل السجالي » ؟

انه يقوم على عناصر وأليات أربعة هي : الاختلاط المنهجى ، والسكولستىكية (انغلاق العقل داخل أطروحات وقضايا تبلورت في وضعية وحقة معينة ، وتخضع تحليل الواقع الى تحليل الانظمة الشكلية والصورية للفكر ، وتنتهى الى قياس الواقع العملى على الواقع النظرى) ، والرؤية التجزئية ، والتهرب من المسئولية (ابرز مثال لها عند الباحث ان الفكر العربى اليسارى لم تحصل له مراجعة نظرية جديدة حتى الآن) .

في مقابل هذا العقل السجالي ، يطرح الدكتور غليون « منهج الفناء الموضوعى » . وهو المنهج الذى يتصف بالخروج من التعمية الى التمييز ، وبالنظرة العلمية التى يقتضى المنهج السليم فيها الاعتراف باستقلال الموضوع عن الفكر وقياسه بذاته ، وبيان للموضوع عقلانيته أو منطوقه الخاص ، وأن له قوانين تحدد وجوده بمعزل عما ، هي القوانين الموضوعية .

ان هذا المنهج الموضوعى ، سيكون واضح القصد ، مغالبا للاهواء ، ومن ثم قادرا على الوصول بنا الى نتائج حقيقية ودافعة .



في معالجة « زمن النكسة : في التجاوز الحضارى واشكالية التغير الثقافى » يقدم الدكتور غليون تحليلا مطولا لملامحة الثقافة بالمجتمع ويقدم نقدا للنظرات الفكرية التى تطل للثقافة : سواء تلك التى تجعلها رديفا لتبديل الوعى الايديولوجى ، أو تلك التى تضفى عليها طابعا ماهويا وجوهريا يمنع الباحث من ادراك تحولاتها ويحرمه من امكانية فهم تطور المجتمع نفسه .

فالنظرة الاولى : تلتفى كل استقلال ذاتى وقولمية متميزة للثقافة وتحولها الى عدد لا متناه من الرؤى والافكار والتيارات .

• والنظرة الثانية : تلحق زمانيتها بزمانية الواقع المادى وتحرمها
من كل ديناميكية خاصة وذاتية لتطورها .

وكلاما معنى تقليص الثقافة الى مظهرها الذاتى البحث .

ويعرض الدكتور غليون ، من ثم ، لجدل الثقافة والحضارة ليرى
انه من الضرورى التمييز بينهما ، حيث أن كل ثقافة ليست مؤهلة ذاتيا
وموضوعيا لكى تكون ثقافة الحضارة ، أى الثقافة التى تستقطب
الابداعات والمكتشفات الفطرية والتقنية للبشرية . ومن هنا ، فهو يقرر
انه « لا تتخطى جماعة عن ثقافة أو تمايزها للثقافى مهما كانت درجة
هذه الثقافة من الضعف ، الا اذا قررت الانتحار الذاتى والانحماج فى
غيرها من الجماعات » .

فى ضوء هذه النظرة النقدية ، فان الباحث يرى أن مشاكل
الثقافات التابعة اليوم ، لا تنبع - كما هو شائع فى أدبيات العالم
الثالث عموما ، وفى الغرب أيضا - من كونها ما زالت ثقافات تقليدية
تفتقد للنواة العقلانية وتتمسك بقيم الماضى اللاهوتية والميتافيزيقية ،
بل ان هذا الطابع التقليدى الذى يميزها ليس فى الواقع سوى ثمرة
مصادرة لتطور لديها وحرمانها من مكانتها ودورها فى المجتمع ، وفرض
الترأص والتوقع عليها .

وعلى ذلك ، فان كلا الطرفين المتضادين - فى صراع فكر النهضة
السابقة أو الراحنة - هو موقف خاطئ ، انطلاقا من أن تحول الدين الى
ايدىولوجية معاصرة ما هو فى الواقع الا الوجه الثانى لتحول المعاصرة الى
ايدىولوجية دينية ، أى تقليدية ومحافظة .

ان الباحث يرفض الموقفين جيبسا :

• تحول الدين الى ايدىولوجية معاصرة .

• وتحول المعاصرة الى ايدىولوجية دينية .

من هذه الزاوية ، ينتقد الدكتور غليون « الفلسفة » بانبا نقده
على أساس نظرى هو أن للمدنية الحقبة بعدا « ذاتيا » هو الثقافة للراسخة
والمتجذرة والمعبدة عن هوية الجماعة ، أى المعبرة عن تطابق صورتها
لنفسها مع واقعها ، وبعدا « موضوعيا » هو مسايرة نظم الجماعة القائمة
مع نظم الحضارة المجددة للتاريخية والراحنة .

في المجتمعات التي فتحت مهنيتها ، تتفاوت الثقافة مع الحضارة
ويتعارض مطلب الهوية أو الذاتية مع مطلب المعاصرة أو الحضارة ، أي
تعجز عن التوفيق بين قيم الثقافة المحلية وقيم الحضارة الصاعدة .

يميل الصراع الى أحد البعدين للمدنية الحقبة ، اما الى البعد
« الذاتي » ، ولما الى البعد « الموضوعي » .

بعد صعود الحضارة الغربية ، كان عندنا موقفان : الأول يرى
ان العودة للوصول الى المحلية وحياتها هو المصدر الوحيد الممكن لاجتثاث
مطابقة جديدة بين الثقافة المحلية وبين الحضارة . والثاني يرى أن
تبنى قيم الحضارة السائدة واستيعاب ثقافتها هو المصدر الاساسي
لمثل هذه المطابقة المطلوبة ، وأساس احياء المدنية المهددة .

يخلص الدكتور غليون ، من هذا الأساس النظري ، الى صياغة جملة
من الحقائق تهتئ بلورة لنقده للسلفية العربية :

أ - ان الحداثة ، هي النتيجة المباشرة لفقدان الثقافة العربية
تدريجياً تحكمها بالواقع وبسلوك الناس والجماعات وأفعالهم .

ب - أن نزوع الجماعات التي بقيت بمعزل عن التجديدات الحضارية
الكبرى ، الى مطابقة نماذج حياتها مع النموذج الحضاري السائد هو
نزوع أساسي وجوهري تبرره رغبتها في البقاء على مستوى الحضارة
والاستمرار في التاريخ والحفاظ على المدنية ، ويفسره شعور الشعوب
الضعيفة بخطر تهيمشها التاريخي .

خطأ التيار القرائي ، هنا - فيما يرى الدكتور غليون - يمكن في
التهرب من الاعتراف بهذه الحقيقة الكاوية ، ومحاولة اخفائها باطلاق
الاتهامات ، التي يمكن أن تكون صحيحة ذاتياً ، عن تعامل أصحاب
الحداثة وضلوعهم في الغزو الفكري الغربي ، لكن التي لا معنى لها على
الاطلاق من وجهة نظر التحليل التاريخي . وليس من المؤكد - في حقيقة
الأمر - أنه كان من الممكن المحافظة على التراث العربي المادي والروحي
بحون الاستفادة من منجزات ومعطيات الحضارة الحديثة .

ج - الاستمرار في المباشرة بقوة الثقافة العربية القديمة ،
وعدم الاعتراف بالازمة الحقيقية ، هو بالضبط ، الطريق الرئيسي لتوسع

مجال الغزو الفكرى والتمكين له ، لا فى تأكيد موقعها وتثبيت أقدامها أمامه ، لأنه يشكل تجاملا للدواعى العميقة نحو الحضارة ، ومطابقة آلية بين الحضارة والاستلاب .

د - ان الاعتراف بأزمة الثقافة هو الشرط الاول من أجل فهمها ومعالجتها .

هـ - ان الميل الى الحداثة والتحديث لا ينبع ، اذن ، من ترك الثقافة المحلية أو مجر التورات أو عزم احيائه ، ولا من التخلي عن الهوية ، بل ان تحويل الثقافة المحلية (واذن ، أيضا ، الهوية التى هى ثمرتها) الى تراث هو مصدر تفاقم الميل الى الحداثة ، وزيادة التطلع الى الاندراج فى الثقافة العالمية للصاعدة كمنبع للقيم الفعلية ، واطار لتحقيق انسانية الانسان .

ان هذا يعنى - كما يقرر الباحث - ان النظر الى التراث كمصدر للاحتفاظ بالهوية ، هو حل شكلى هرويس .

تصبح القضية ، اذن ، هى : كيف نستوعب الحضارة من أفق ثقافتنا ومنطلقاتها الذاتية ، لا كيف نحى أنفسنا عن الثقافة الأجنبية ؟

و - الصراع بين الحداثة (المطابقة مع المجتمعات المركزية المبدعة فى الحضارة) وبين الخنية (الاحتفاظ بالذاتية) هو صراع دائم فى كل جماعة . وليس لمقاومة الحداثة فى المجتمعات التابعة من مصدر سوى الخوف مما يحمله التحديث من تهديد لكيانها وخطر على ثقافتها .

ويرى الدكتور غليون ، فى ختام نقده للسلفية ، أن أهم ما فى التراثية أنها طرحت على الحداثة هذا السؤال :

لماذا كان هناك تحديث ، ولم تكن هناك حضارة ومخنية ، أى نهضة ؟

ولماذا كانت هناك حداثة ولم تكن هناك معاصرة ، أى مشاركة ايجابية ومنتجة فى الحضارة وتقدم حقيقى ؟

وسوف يجيب الدكتور غليون عن هذين السؤالين عبر تحليل ونقد الحداثة ، بعد قليل .

على أننا نود - قبل أن ننتقل إلى تحليله ونقدمه للحادثة - أن نتوقف عند الخلاصات السابقة ، التي ساقها الدكتور غليون في مقدمه السلفية ، لنقدم حولها هذه الملاحظات العابرة :

فمن ناحية ، نلاحظ وضوح التعاطف مع التيار التراثي ، على الرغم مما قدمه من مأخذ عليه ، إذ هي مأخذ « ترشيحية » تهدف إلى لفت نظر السلفية إلى مزالقها حتى تتجاوزها ويستقيم لها النجاح والتحقق .

ومن ناحية ثانية ، نجد الكاتب لا ينفى من حيث المبدأ فكرة ضلوع أصحاب الحادثة في عملية الغزو الفكري للغربي في سياق يشي - عنده - بالمطابقة الحتمية بين الحادثة و « التعامل » مع الغزو الاجنبي . وهو يغفل - بذلك - أن « الثقافة الاصلية » الماضية ، التي يضمها في مواجهة الثقافة الحداثية ، لم تكن هي الأخرى خلوة من التأثير بالآخرين ، وبالعرب خاصة ، ولم تكن معزولة في مقعدها « اللغائي » نقية من شوائب الاحتكاك ، ومع ذلك شكلت روحنا الحية الاصلية وبنيت هويتنا الذاتية ، تلك التي يكثر عنها الحديث .

ومن ناحية ثالثة ، لم يوضع لنا الدكتور غليون طبيعة الأزمة الثقافية التي يريد للتراثية أن تعترف بها : أين تقع هذه الأزمة ، هل هي في ثقافة الشعب ، أم في الثقافة الرسمية التي تروجها النظم السياسية الحاكمة وطبقاتها السائدة ؟

هل هي أزمة الفكر التراثي ، أم أزمة الفكر الحداثي ؟ أم أزمة الفكرين معا ؟

مرة أخرى ، يطال علينا منهج تفسير الفكر بالفكر ، واغفال للبعد - أو الأصل - الاجتماعي للنظر النقدي .

ومن ناحية رابعة ، نلاحظ أن الباحث دائم الحديث عن الهوية الخاصة وعن الذاتية الحضارية التي ينبغي علينا أن نستوعب الحضارة من خلالها ، بدون أن يفسر لنا : ما هي خصائص وطبيعة هذه « الهوية » وتلك « الذاتية » الخاصة لثقافتنا العربية ؟ كما لو أنهما ، حقيقتان مسبقتان ، لا يحتاجان لاعادة نقاش وفحص ومراجعة .

هل هذه الهوية « طبيعية » - أزلية أبدية ، لا تتغير ولا تريم ؟ أم هي جملة من السمات التاريخية الاجتماعية ؟ ومن ثم ، يمكن

أن تتغير بالتغير التاريخي الاجتماعي ، أو أن تأخذ - على الأقل -
تجليات متنوعة متجددة .

ومن ناحية خامسة ، نلاحظ أن الدكتور غليون يتحدث دائما عن
الحدث كمرادف « للمطابقة مع المجتمعات المركزية المبدعة في الحضارة ،
في الغرب ، لا باعتبارها شوقا اجتماعيا تاريخيا طوريا أصيلا ، تستشعره
الجماعة وتنزع اليه ، وإن استفادت واستهتت بالتجارب السابقة والمماثلة
في العالم » .

ومن ناحية سادسة ، نلاحظ أنه ، بسبب من منهج تفسير الفكر
بالفكر ، يقرر أن مقاومة التراثية للحدثية لا سبب له سوى خوف
التراثية من فقدانها لهويتها ومن انهيار كيانها الخصوصي . ومن ثم ،
فلم يذهب الى الاعتقاد بأن مقاومة التراثية للحدثية يمكن أن تكون
اتجاها فكريا يعبر عن تيار اجتماعي سكوني في الواقع ، يسعى لتأييد
الراهن وجعل الماضي وتجسده في الراهن ، ديمومة أبدية ، من واقع
الحرص على مواضع اجتماعية مستقرة تكبح تقدم المجتمع ، لأسباب
سوسيولوجية/ايدولوجية قبل أن تكون مجرد خوف على ضياع الهوية
الذاتية المتميزة .

ومن ناحية أخيرة ، نطرح تساؤلا معاكسا :

لماذا لا نقول إن أهم ما في الحدثية أنها طرحت على السلفية
هذا السؤال : لماذا كانت هناك سلفية ولم تكن هناك أصالة ؟ لماذا
كانت هناك دعوة للخصوصية وللنسج على المنوال التراثي القويم المزدهر
ولم تكن هناك هوية مزدهرة ولا إنجاز حضاري مماثل للنموذج السالف ؟
ولماذا انهيار الوضع العربي على الرغم من الدعوة التراثية (وهي أقدم
وأرسخ من الدعوة للحدثية ، وظروفها أرحب وأرضها أوسع) التي تتمثل
للقيم الماضية السامية ؟

ألا تضمننا هذه الاسئلة ، مجددا ، أمام ضرورة البحث عن
« الاجتماعي » لتفسير « الفكري » ؟



« زمن الغربية : في انحلال الدنية العربية واشكالية العودة الى
الأصول » هو القسم الذي يختص بنقد الحدثية للعربية ومفاهيم
العقلانية والعلمية في النهضة العربية .

كيف أجاب (أو استجاب) للعقل العربي الحديث من سؤال
(أو تحدى) الحداثة ؟ ولماذا فشل في هذا التحدى ؟

ينطلق الدكتور غليون في معالجته لهذه التساؤلات من بداية جديدة
مؤداهما أن إخفاق المجتمع في استيعاب هذه الحداثة وتحويلها من مشاركة
سلمية استهلاكية في الحضارة الى مشاركة إيجابية وفعالة ، لا يرجع
الى الوعي ، وإنما الى الغلبة للفظية للنظام الاقتصادي والعقلية للرأسمالية
كنظام اجتماعي .

على أن الباحث ما يلبث أن يفادر هذه للبداية السعيدة ، مديرا
ظهوره لها باتجاه التركيز على نقد « الوعي » ولا يولى هذه الغلبة
الفعلية للنظم الاقتصادية والعقلية للرأسمالية كنظام اجتماعي أى اهتمام
تفصيلي . وربما يستبقى هذا الاهتمام التفصيلي للجزء الثانى من
مشروعه الثلاثى ، في كتابه القادم .

على أية حال ، يؤسس الدكتور غليون رؤيته ، هنا ، على التمييز
بين الحداثة والنهضة ، فالحداثة هي « انتقال أنماط الحياة والسلوك
والانتقال الغربية دون تمييز الى المجتمع العربى » ، أما النهضة فهي التى
« تحدد أولويات هذا النقل ، أى تصوغ استراتيجية العمل الجماعى ،
وتختار بين الجور والمرض » . ومن هنا « فإن النهضة كنظرية هي
محاولة لمقلنة هذه الحداثة الداخلة الى الحياة العربية ، أى إخضاع الحداثة
لمعايير اجتماعية (وحدة الجماعة) ، وأخلاقية (نجاعة القيم
الإنسانية) » .

ويستعرض الباحث رؤى الاصلاحيين والحداثيين بدءا من الكواكبي
وجمال الدين الأفغانى والطهطاوى ، مرورا بشبلى شميل وسلامة موسى
وطه حسين ، حتى زكى نجيب محمود وحسن صعب وأدونيس ونديم
البيطار وياسين الحافظ ، ثم عبد الله المروى والطيب تيزينى ومحمد
عابد الجابرى .

ويخلص من هذا الاستعراض الى تقديم نقده للحداثة :

فمن ناحية ، كانت الحداثة ترى أن الأخذ بالثقافة الغربية هو
شرط كل تقدم (شبلى شميل) . ومن ناحية ثانية ، وقعت في عدم
التفريق بين الحداثة (للتقنية) وبين النهضة (للحضارة) . ومن ناحية

ثالثة ، فان الحداثة كانت ترى ضرورة الانقلاب على الوعى القائم وعلم منظومة القيم التقليدية (حسن صعب) . ومن ناحية رابعة ، كانت الحداثة ذات طابع علموى لا علمى . ومن ناحية خامسة ، فهمى لم تفرق بين الحداثة كسياسة وممارسة يومية ، وبين النهضة كمشروع تاريخى اجتماعى . ومن ناحية سادسة ، فانها دعت الى اولوية انتهاء التراث (زكى نجيب محمود ، حسن صعب ، أدونيس) . ومن ناحية سابعة ، فانها تعطى شرعية للعنف . ومن ناحية أخيرة ، فهمى نخبوية ومنعزلة .

بسبب هذه الثغرات التى ساقها الباحث - من منظوره - فقد حصل انقلاب على الحداثة ، وعادت للتضاي نفسها ثثور : للتراث والاسلام والعلمانية وتحديث الفكر ونقد العقل ، وفشل المجتمع فى استيعاب الحداثة . ويخص الدكتور غليون المثقفين العرب الحداثيين بدور مساعد فى هذا الاخفاق ، بنسجهم للأيديولوجية التى غطت هذا الفشل ومنعت للوعى من الكشف عنه وتفكيك آلياته الفاعلة .

وقبل أن نسوق بعض الملاحظات على هذا النقد المقزع الذى قحه الباحث للحداثة والحداثيين ، نود أن نشير الى عدم دقة انطباق الدعوة الى « اولوية انتهاء التراث » على زكى نجيب محمود وحسن صعب وأدونيس .

فدعوة زكى نجيب محمود الأساسية هي التعامل مع المجالين . للروحى العقيدى من ناحية والمادى العصرى من ناحية ثانية ، بمعايير وخصائص كل مجال ، منفصلا عن الآخر ، بحيث نخلص الى نوع من « التوثيق » بينهما ، يحفظ لكل منهما سماته وضروراته المميزة ، بدون خطط أو تسمية . ودعوة حسن صعب الأساسية ، هي تحديث العقل والفكر التراثيين بحيث نحى من عناصر التراث ما يساعد على نهضة وتقدم الحاضر والمستقبل . ودعوة أدونيس الأساسية هي جدل الانقطاع والاتصال مع التراث العربى ، بحيث نتواصل مع عناصر « الابداع » والتجديد والتحرر فيه ، وننقطع عن عناصر « الاتباع » والجمود والعبودية فيه : لا قطعية مطلقة ، ولا انحماج كلى .

أما تفسير الدكتور غليون لأسباب فشل الحداثة فى استقطاب المجتمع ، وعدم استمرارها فيه بنجاح ، فهو تفسير يعتمد المفهوم « التقنى » البحت للحداثة بما يجعلها قريبة من « التكنولوجيا » ، طورا ، ويعتمد المفهوم السياسى العلمى البحت لها ، بما يجعلها قريبة من معنى « التكتيك » اليومى ، طورا آخر .

وهو ، في كلا المعنيين (التكنيك والتكتيك) يغض النظر عن أن
الحدثة ، في معناها الحق ، « رؤية » عقلية وروحية واجتماعية وإبداعية ،
لا مجرد منتج تقني أو شكلي يلبس أو يركب أو يستعمل ، وإنما -
ذلك - نظر « استراتيجي » لعلاقة المكان بالزمان ، « الوطن بالعصر »
وعلاقة الناس بتاريخهم وواقعهم : الطبيعي والاجتماعي ، لا مجرد عين
« تكتيكي » لحظي .

ونتيجة لتفكير الدكتور غليون نقده المزعج للحدثة نفسها
والحدثيين ، فإنه لم يول عناية - ولو محدودة - لدور النظم العربية
الديكتاتورية في قطع الطريق على الحدثة والتحديث . إن الحدثة ليست
هي التي انجبت الديكتاتوريات العربية ، بل الأصح هو أن نقول أن
التخلف هو الذي انجب هذه الديكتاتوريات ورسخها وتركها تنتمق
وتهيمن .

وبالمثل ، فإنه لم يول عناية للهزيمة العسكرية السياسية العقلية
التي منى بها النظام القومي العربي ، بما خلقتها هذه الهزيمة الشاملة
من مناخ صالح لترمرع النزع السلفي والميتافيزيقي والماضوي في تفسير
الهزيمة ، بابتعادنا عن النموذج القديم .

كما غض النظر عن عامل صعود النظم « القومية » الوطنية - قبل
طول الهزيمة - وسيطرتها على إدارة المجتمعات العربية ، و « تجييرها »
الحدثة العربية لصالحها (بالقهر حيناً ، وببريق المتجيز للوطني
والاجتماعي حيناً آخر ، وبالديماغوجيا في كل حين) ، فدهرتها حين
تدمرت ، بوقوع المطرقة على الجميع .

ثم غض النظر - بعد ذلك - عن لردة الاجتماعية والوطنية
والسياسية التي سارت فيها النظم العربية ، وما صاحبها من قيم
مضادة : تحقير للعمل والعقل والنظر ، وتمجيد المشروع الفردي والنزع
الاستهلاكي والأرواح البراجماتي البغيض .

وهي كلها قيم ضد / حدثية

وقد رافق كل ذلك غياب المشروع الوطني الاجتماعي الذي
« يسبح » هذه الحدثة ويحميها ويدفعها للأمام .

فليست للحدثة قوة سحرية ذاتية . أن قوة كل حدثة مستمدة من
سياقها الاجتماعي والحضاري .

وليس صحيحاً - من ثم - ما تقضى به نقداً للدكتور غليون من المطابقة بين الحداثة والسلطة ، أو الإحياء بأن الحداثة كانت في السلطة ، تنجح أو تفشل في تحويل المجتمع إلى الحضارة والنهضة ، وتكون محاكمتها - على ذلك - عادلة .

إن أغلب مراحل وفترات ما يسمى العصر العربي الحديث ، تؤكد أن الحداثة والسلطة كانتا على طرفي نقيض ، وأن الاتجاه الأقوى والأرسخ والأكثر استمرارية وعضوية في السلطة العربية ، كان الاتجاه السلفي التقليدي .

وهنا نصل إلى الملاحظة الأساسية على نقد الباحث للحداثة . فقد تعامل الباحث مع « الحداثة » باعتبارها كتلة واحدة ، متجانسة ، مصمتة ، صماء . وهو ، بذلك ، يغفل حقيقة أن الحداثة ذات طابع اجتماعي ، وأنها لذلك تتجسد ، في المجتمع النقسم طبقياً ، في « حداثات » متعددة ومتباينة .

ومن هنا ، يصبح من الجور النظري ، عدم التمييز بين حداثة البرجوازية وبين الحداثة الثورية ، ومحاسبة الحداثة الثورية بما يشوب الحداثة البرجوازية من شوائب : المثالية أو التقنوية أو التجزيئية أو الإصلاحية أو الانزلال .

وأغلب الظن أن الباحث قد مزج بين « الحداثتين » ليسهل له ، نظرياً ، هجاء الحداثة برمتها ، والثورية منها بخاصة ، والاقترار بفشلها ، وباحتاجتنا إلى نظرية بديلة .



بنفس المنهج الذي نقد به الحداثة العربية ، ينقد الدكتور غليون العقلانية العربية . فما هو - عنده - مآزق هذه العقلانية العربية الحديثة ؟

يشخص الباحث هذا المآزق فيما يلي :

أ - أن منظومة القيم الثقافية الجديدة دخلت المجتمع ، عن طريق مثقفين بمعدين نسبياً عن الشعب ، والفئات الشعبية ما تزال متمسكة بمنظومة القيم التقليدية .

ب - أن النزعة للعقلانية دخلت مجتمعنا قبل أن تتطور وتنمو طبقة جديدة منتجة ، أي قبل أن يظهر نموذج انتاجي واقتصادي جديد .

ج - حاولت هذه الفئات النخبوية التي أدخلت العقلانية أن تستخدم هذه العقلانية لتخليد سيطرتها وسيادتها وتأمين ركود العلاقات الاجتماعية واستمرار النظام الاجتماعي القديم .

د - دخلت كعلم وتقنية وإيديولوجية ، ضد كل قيمة ومقيار وكل ما يشكل نبعا عميقا للثقافة كمصدر لجماع .

هـ - دخلت كحليف للطبقات العليا وللغرب المستعمر .

و - دخول منظومة القيم الجديدة هذه حمل معه - وهو يعكس ظهور طبقة اقطاعية مبرجة مرتبطة بالسوق الغربية - خطر السيطرة القويبة الأجنبية على المجتمعات الإسلامية وأكد هذا المسار النمو ذو الطابع الكومبرادورى التجارى والسيسى الرأسمالية الإسلامية والعربية .

فبقدر ما كانت الأفكار العقلانية تدفع الى تقوية سلطة أبناء العائلات المسيطرة والفئات المتفردة التقليدية ، كانت تخرج الشعب من الساحة السياسية والادارية والعقلية والاقتصادية ، وتحرمه من إمكانية فهم ما يجرى ومراقبة التحولات الجديدة .

وبصرف النظر عن بعض الجزئيات الحقيقية في تشخيص الدكتور غليون لأزمة العقلانية العربية الحديثة ، فإن منهج هذا التشخيص هو نفسه منهج نقده للحدثاء العربية .

على أن ما نود أن نلفت النظر اليه ، هنا ، هو أن معنى هذه العناصر التي يرصدها الباحث الهائزق ، تشير بوضوح - ربما على غير ما يريد - الى دلالة كبيرة .

مؤدى هذه الدلالة هو أن مائزق العقلانية العربية الحديثة ناجم من انها كانت « افكارا عقلانية ، من دون ثورة عقلانية اجتماعية سياسية (برجوازية) » . والمائزق ، إذن ، ليس مائزق للفكر العقلانى ، بقدر ما هو مائزق مجتمع لم يصل به تطوره الاجتماعى الى « الثورة البرجوازية » الكاملة ، بخصائصها الديمقراطية والوطنية والتحريرية والتحديثية .

ولم تكن تلك ، بالقطع ، مهمة العقلانيين ، فلم يكن العقلانيون هم السلطة ، ولم يكن من مسئوليتهم خلق « طبقة جديدة منتجة أو نموذج انتاجى اقتصادى جيد » .

هذه هي أزمة البرجوازية العربية ، كما يقول الفكر السياسي
التقادمي الرامن ، الذى يوجه له الدكتور غليون سهام النقد .

ان المازق ، هنا ، هو مأزق النظام العربى الحديث ، او العقلانية
البرجوازية ، او الانظمة الوطنية البرجوازية العربية ، التى نشأت بدون
ثورة بنىوية كاملة فى هيكل المجتمع تنقله من التقليد الى التحديث ومن
النقل الى العقل ، والتى فشلت فى حضان الرأسمالية الكومبرادورية
والاقطاعية المبرجة التى يشير اليها الباحث ، والتى نشأت فى ظل
تطور فكرة الاستعمار والامبريالية التى لم تعد تسمح للرأسماليات
الوطنية بأن تستقل بسوقها الرأسمالى استقلالا حقيقيا .

هذا هو الوضع المشوه لنشوء النهضة البرجوازية الحديثة فى
المجتمع العربى ، لذى الحق الضرر بعقلانياتها وخرابها من الداخل . ومن
هنا ، فان مرض النظام الاجتماعى العربى ، امراض العقلانية العربيه
الحديثة ، وليس العكس ، كما يريد لنا الدكتور غليون أن نفهم .



يبسط الدكتور غليون للجيل الذى يقترحه ، فى « **الوعى الذاتى** » ،
ونظرية النهضة والإبداع التاريخي » ، منطلقا من خلاصات ما سبق
أن حطه ونصله عبر الفصول السابقة .

فيرى أن نشوء الحداثة مستقل عن الوعى بها ، وعن الايديولوجية
التي أطلقت عليها هذا الاسم ، ولكن الحداثة بتحولها الى ايديولوجية
فقدت طابعها الموضوعى وتحولت الى دعوة عقلية ، فصارت تدافع
عن « مشروعية وجود الفئة الاجتماعية المقامية معها ، والنظام
الاجتماعى الذى يتيحها » .

ويرى أن الحداثة أجهضت لأنها عكس تطلح الأمة ووجدتها .
وأن محاولة الحداثة مقاومة البنى الثقافية التقليدية ، التى تشكل ثقلا نوعيا
يمنع الجماعة من التحول الى ورقة فى مهب الريح ، هى سبب آخر
من أسباب هذا الاجهاض .

على ذلك ، فان مهمتنا الأساسية - عند الدكتور غليون - ليست
بقدر الفكر التقليدى ، فقد فعل ذلك الاصلاحيون ، بل نقد فكرنا نحن ،

فكر الحداثة ، خلال اكثر من قرن . والمطلوب هو تحليل المشاكل التي
تثيرها الحداثة للخروج منها بنظرية تتجاوز تبديل التقنيات لتصب في
قيم وأهداف وغايات اجتماعية مقبولة ومحددة .

فأصل الخلط - كما يذهب الباحث - ليس استمرار تأثير التراث ،
انما هو بقاء هذه الحداثة نفسها غربية ومغربية .

والمشكلة ، إذن ، ليست في التراث ولا في الحضارة ، بل هي في
النظام الثقافي الذي طورناه نحن في القرون الحديثة من أجل استيعاب
هذه الحضارة وهذا التراث . ولا بد - من ثم - الانتقال من نقد للتراث أو
تحويره ، الى نقد العقل ، عقل الحداثة وفكرها .

ان النقاش الدائر من سنوات حول تأصيل الوافد وتحديث الموروث ،
جعل منه الأول للتوصل الى اتفاق أو توافق ما بين العنصرين : التراث
والغرب . وهو توافق لا يهدف الا الى القفز على مسألة النهضة وتغيبها
والى استبدالها بحداثة هي « انخراط في دائرة التغريب والتبعية والتقليد »
حتى « تمزقت الذات العربية ، وضاعت بين نداء الماضي الذي يعدها
بهوية ثابتة ، وفتنة الحداثة التي تغريها بحضارة ناجزة » .

ومن هنا ، فإن وجود الذات العربية ما زال وجودا سلبيا ، لانه
يقسوم على نفى للعلاقة الاصيلية « للوحيدة » التي تكون تاريخية هذه
الذات ، وقسمة الابداع للوحيدة التي تدعوها للعمل والمبادرة والتجديد
والتجاوز ، وهي العلاقة المتناقضة والمتصارعة التي تكونها كذات قديمة
وحديثة في الوقت نفسه ، أي كتمسك بالهوية وطموح الى العالمية .

على هذه الارض ، يتضح في خاتمة الكتاب « تحرير العقل » ،
المخرج الكبير الذي يقسمه مشروع الدكتور برهان غليون .

بداية هذا المخرج ، تتجلى في الاعتقاد بأن أزمة العقل العربي ،
ناجمة من أزمة الفعل العربي . وقاعدة تجاوز هذه الأزمة (أزمة الفعل
العربي) هي النقلة للصناعية ، بدون إلغاء للعقل . وتتجلى ، ايضا ،
في ضرورة الوعي الذاتي بالمشكلة ، والاعتراف بأن هناك أزمة حضارية
عربية تجعل ثمة تعارضا بين تحقيق الهوية وتحقيق الحضارة ، بين
التراث العربي والحداثة الراهنة . وأن هذا التعارض يخلق انشقاقا في
المنهج والوعي العربي بين عناصره للحداثة وعناصره للقديمة . لكن

النوعى النقدى المبدع يقبل بهذا التعارض ، ويعتبر أن مبرر وجود الذات العربية اليوم ومحور نشاطها هو قبولها للتحدى وسعيها الى تجاوز هذا التعارض .

وبمعنى أدق ، فان تحقيق النهضة يعنى استمرار الذات واستملاك الحضارة فى الوقت نفسه . فالنهضة « هى مشروع تحقيق الذاتية العربية بما هى هوية حضارية وحضارة ذاتية » .

واذن ، فان حركتى البحث عن هوية واكتشافها ، والانحداف وراء الحضارة وتاهيلها ، هما حركتان أصيلتان تكملان بعضهما بعضا .

والخلاصة التى يطرحها الدكتور غليون ، هى أن مصير النهضة ليس معلقا بأحياء التراث وحده ، ولا باستيعاب الحضارة وحده ، وانما بالاحتفاظ بهذا التناقض الحى بينهما ، أى بهما معا .

« نأخذ من الحضارة ولا نؤخذ بها ، ونحى التراث ولا نحيا به » .

هذا هو مشروع الدكتور برهان غليون فى عمله الكبير « اغتيال العقل » : استمرار جدل النقيضين استمرارا مبدعا ومتوازنا وخلقا .

ولن نأخذ على هذا العمل الكبير انه انتهى - بعد مشوار عكزى جاد وطويل - الى التوفيق بين الطرفين ، بعد تهذيب كل طرف من شوائبه المنهجية والنظرية . هذا التوفيق الذى انتقده ، منذ قليل ، الباحث نفسه ، الى درجة أنه رأى أن أعمال حسن حنفي وحسين مروة وطبيب نيزينى (على ما بينها من تباين) لم تضاف شيئا ، من منظوره الذى رأى فيه أن النهضة ليست بالاساس الا التقريب بين عالمين متناقضين ومختلفين ، عالم الثقافة المحلية وعالم الحضارة ، لا بنفى أحد القطبين ، ولا بالاحتيال على تناقضهما ، وانما بإبداع حلول جديدة .

وكانت هذه الحلول الجديدة عند الدكتور غليون هى الدعوة الى الحفاظ على جدل النقيضين وصراعهما صراما مبدعا ، يخدم التطور والنهضة والتقدم .

لكن الدكتور غليون لم يناقش - مع دعوته الحارة - هذا السؤال العملى البسيط :

كيف سيضمن - أو سنضمن - استمرار الصراع بين هذين النقيضين
استمرارا جديلا ورائقيا ومبدعا ؟

هل ستضمنه السلطة الحاكمة ؟ وهل السلطة الحاكمة محايدة بين
الطرفين لتضمن استمرار صراعهما خلافا راقيا ؟

وإذا كانت منحازة لأحد الطرفين ، فمن سيضمن له ، أو لنا ،
الا تصفى هذه السلطة للصراع بين الطرفين ، بضربة واحدة ، لصالح
أحد الطرفين ، أو ضدهما معا ؟

وهل يمكن أن نأمل في استمرار الصراع الفكرى - والاجتماعى - بين
النقيضين ، قبل أن تتوفر شروط ديمقراطية صحية ، تعتمد بتعدد الرؤى
وتنوع الاجتهاد والاعتقاد ؟ والتمثيل الاجتماعى والفكرى ؟

وهكذا ، سنجد أن مناهض المشكلة كله ، هنا ، أمران :

أ - مسألة السلطة ودورها وموقعها وتوجيهها ومسئوليتها ، أى :
النظام الاجتماعى / السياسى / الثقافى .

ب - ومسألة الديمقراطية ، أى حرية التعبير والاعتقاد والتنظيم ،
التي تضمن ألا تتدخل السلطة تدخلا عنيفا حاسما لتعظيم هذا الجدل
الرائق المنشود ، وتضمن - كذلك - عدم انقضاؤ أحد طرفي الجدل على
الطرف الآخر بالارهاب والتصفية الجسدية ، أو بتكثيره وإحلال دمه
على الطريق .

بل إن مسألة الديمقراطية ستضمن - من الاصل - أن يحصل
التطابق بين الفكر القائد للمجتمع وبين قيادة المجتمع الفعلية ، حتى
لا يستمر للشرح الدائم : الفكر النهضوى بعيدا عن القرار والتنفذ
والتحقيق ، ومع ذلك يوجه اليه الاتهام بالقصور والتخريب والمزلة
وتدعيم السلطة والنظام الاجتماعى .

والواقع أن هاتين المسألتين (مسألة السلطة ، ومسألة الديمقراطية)
لم تحظيا من الدكتور غليون في « اغتيال العقل » بعناية كبيرة ، بينما

هما - في حقيقة الأمر - شرطان أساسيان سيشرطان نجاح أو فشل هذا الصراع الخلاق بين النقيضين في البديل المرتقب .

ولعلهما لم تحظيا بعناية كبيرة ، بسبب اندراجهما في صلب واحد من الجزئين القادحين من مساهمة الدكتور غليون الشاملة ، حيث سيختص الجزءان القادمان بالمسألة السياسية والمسألة الاجتماعية ، بعد أن استهل في « اغتيال العقل » بالمسألة الثقافية ، ليكتمل لنا في نهاية المساهمة الثلاثية جهد نادر لمفكر مهموم بقضايا تقدم وطنه ، عبر مسالك كبيرة ووعرة * وهو ، لهذا ، يستحق التحية الخاصة ، على جهده البارز ، وإن اختلفت فيه أو معه بعض الآراء *

في الممدد القسام

- * عرض نقدي لكتاب محمود أمين العالم « الوعي والوعي الزائف »
للدكتور محمود اسماعيل *
 - * ١٥٠ عاما على رحيل بوشكين * ترجمة وتقديم : محمد هشام *
 - * وثائق اعتصام الفنانين *
 - * قراءة في مسرح الحرب الاسرائيلي : صلاح مهران *
 - * قصص : عماد حمودة - نكاس مسعد عليوه وغيرها *
 - * قصائد : سهر عبد الباقي - أمجد ريان - خالد عبد المنعم ، وغيرهم *
 - * متابعات ثقافية ونقدية (نحات - سيفما - مسرح - فن تشكيلي -
كتب - رسائل جامعية)
-

ولجماحات الفنية في تاريخنا المعاصر

نبيل فرج

لم تزدهر الحركة التشكيلية في بلادنا ، على امتداد تاريخنا الحديث ،
بجهود الفنانين وحدهم ، كفرداء مستقلين لا يمثلون الا ذواتهم ، وانما
ازدهرت بجهود الجماعات الفنية المختلفة ، التي تصدر عن رؤى وافكار
محددة ، وتتحرك في اطار مفاهيم كلية ، وتمارس نشاطها في ظل قيم
فنية معينة .

ولن نستطيع أن نعرف على خصائص وسمات وأبعاد حياتنا
التشكيلية ، الفنية بالمعطاء وتعتمد للتجارب ، الا اذا تعرفنا - بادي،
ذي بدء - على هذه الجماعات ، وعلى الاتجاهات التي وجهتها .

بل ان تاريخنا الثقافي أو الحضارى لن يفهم جيدا الا بالاحاطة
التامة بهذا الواقع الفنى ، كجزء فعال لا يتجزأ من هذا التساير
الحافل .

نعم .. تظل صورة التاريخ ناقصة ، بحاجة الى اكتمال ، ما نم
نضع بيننا على التيارات الفنية المختلفة ، التي تمثل أحد الملامح
الأساسية لهذا التساير ، ليس في القاهرة وحدها ، أو القاهرة
والاسكندرية ، ولنا في أقاليم مصر كلها .

وحسبى أن أفكر ، في هذه الأسطر أسماء للجماعات التي استطعت
حصرها ، دون خطة موضوعة ، خلال معاشيتى للحركة التشكيلية

المعاصرة ، لعل أحداً من نقاد الفن التشكيلي ، أو الدارسين في كليات الفنون ، أن يستكمل ، بمنهج متكامل ، خطوطها الناقصة ، ويدرسها بتوسع ، في بحث علمي رصين ، ما أشد حاجتنا إليه ، قبل أن يلغسها ضباب النسيان ، لكي نتعرف بدقة على الأسباب الموضوعية لولدها . في الزمان والمكان ، ونوعية تجاربها ، وموقعها من المجتمع ، والتراث ، والمعصر ، وما الذي حققته مما وعدت به ، وما الذي أخفقت في تحقيقه ، والأسباب التي تكمن وراء كل فعل . . الخ .

ولكن قبل أن نتعرف على هذه الجماعات ، لا بد من الإشارة الى أن المرأة المصرية كان لها باع في تشجيع الفنانين المصريين ، يرجع الى أوائل هذا القرن . وقد أسست على نفقتها سنة ١٩٢٢ أول صالون سنوي لعرض أعمال الفنانين بشارع الانتكخانة في اطار للحركة الوطنية .

وهذه هي أسماء الجماعات والمدارس كما توفرت لى :

✽ جماعة الخيال :

أسسها محمود مختار سنة ١٩٢٧ بعد موته من باريس لاتمام تمثال « نهضة مصر » ، ضمت من جيل الريادة : محمود سميد ، محمد ناجى ، راغب عياد ، محمد حسن ، يوسف كامل . كان الخيال و معتقدها علامة ذاتية الفنان وأصلاته ، وجسرا للشخصية المصرية .

✽ جمعية محبى الفنون الجميلة :

احتفلت سنة ١٩٨٢ بيوميلها الذهبى ، مرور ٥٠ سنة على انشائها في ١٩٣٢ . هدفها تنشيط الحركة الفنية ، وتشجيع شباب الفنانين ، وتعمين الثقافة الفنية ، وتنمية التفوق الفنى ، بإقامة المعارض والمحاضرات والندوات . أهم من رأسها بدر الدين أبو غازى حتى وفاته .

✽ رابطة الفنانين المصريين :

تشكلت أيضا في بداية الثلاثينات من الفنانين : ابراهيم جابر ، أحمد عثمان ، سعيد الصخر ، عزت مصطفى ، عبد العزيز فهمي ، المناهضة لاتجاهات الاستعمارية في الفن ، بالعودة الى الجذور العريقة ، وتعنى به الفن المصرى القديم .

✽ جماعة المشرقين الجدد :

أسسها فؤاد كامل سنة ١٩٣٧ . تبنت مفهوما جماليا مفسا.. أن الفن ليس تسجيلا ، بل خلق . والخلق يعنى إطلاق العنان للبحث

والكشف ، واعلاء قيمة المجهول . كان هدف هذه الجماعة الثورة على التفصيليد الاكاديمية للجيل الاول ، من اجل تحديث الفن . سنجد هذا الموقف يتردد بعد ذلك مع اكثر من جماعة .

* جماعة الفن والحرية :

اسسها في نهاية ١٩٣٨ رمسيس يونان وجورج حنين . كان رمسيس يونان متأثرا برائد الحركة السيريلية اندريه بروتون ، وكان حنين متأثرا بالشاعر الفرنسي جورج بروتون . تكونت تحت تأثير دفاع رمسيس يونان الحار عن حرية الفن والثقافة ، وحق الفنان في تحطيم تفصيليد الاكاديمية ، ودعوته الى أن « يحيا الفن المنحط » ردا على ما زعمه النازيون من أن الفن الحديث من منحط . كانت الفاشية العالية في مرحلة من مراحل النمو المتزايد ، تحطم التماثيل ، وتمزق الصور ، وتحرق الكتب ، بقصد اباداة كل طاقة خلاقة على الابداع . وكانت نشرة المعرض الاول والثاني لهذه الجماعة تؤكد للقيمة الايجابية لحرية الخيال السجين ، وتهاجم بلا حواذ الفن « الكلاسيكي المحافظ ، الذي لا يخرج من سوء مستواه الضحل ، ولا من جماله للبشع » .

ضمت هذه الجماعة من الفنانين : كامل التلمساني ، مؤاد كامل ، انجي افلاطون التي كانت اصغر الاعضاء سنا ، واشترك معهم ، في المعرض الاول محمود سعيد بلوحته للشهرة « ذات الجداول الذهبية والى رمسيس يونان يعود الفضل في غرس بذور السيريلية في الفن المصري ، ثم التجريدية .

* موسم حامد عبد الله :

كان أشبه بمدرسة ذات منهج فني ، ظلت مفتوحة ابتداء من نهاية الثلاثينات حتى هجرة حامد عبد الله الى فرنسا سنة ١٩٥٧ .

ضم المرسم من الفنانين : نظير خليل ، ادوار لحد ، تحية حليم . زينب عبد الحميد ، صفية حلمي حسين ، وغيرهم . خرجوا الى الطبيعة لدراسة تأثير المناخ على الاستيعاب الفني ، وادراك البعد النفسي للصورة ، وهو الفورم . وضع المرسم اسما للفرقة التعبيرية النابعة من الذاتية المصرية ، مستعينا بالتراث ، وبصفة خاصة المنسوجات القبطية التي تعد لديهم اول محاولة في تاريخ الفن في الاتجاه للتعبير . وينبغي أن نذكر ، هنا ، أن محمود سعيد كان قد وضع أول لبننة في بناء الفرقة التعبيرية .

وفي هذا الصدد ثمة مدارس أخرى أهمها بلا شك « مدرسة الحرائبة » (حبيب جورجى ووتيسا واصف) التى استلهمت البيئة الريفية بملكات أطفالها الفطرية . و « الفن والحياة » لحامد سعيد التى تدمج المصرية .

✻ جماعة الفن المعاصر :

كونها حسين يوسف أمين سنة ١٩٤٦ لتجديد الفن وفنى استمدادات كل فنان ، وبحسب نزغته الذاتية التى تراوحت بين التأملات الميتافيزيقية والفرويدية . كان أبرز أعضائها : عبد الهادى الجزار ، سمير رافع ، حامد ندا ، ماهر رائف ، كمال يوسف .

✻ جماعة الفن الحديث :

تكونت أيضا سنة ١٩٤٦ من عدد كبير من الفنانين فى مقدماتهم : محمد عويس ، جمال للسجيني ، جاذبية سرى ، يومف سيده . واستمرت حتى سنة ١٩٥٥ .

اهتمت بتجديد الفن على أسس مخالفة للأكاديمية ، تستلهم فيها الأساليب الحديثة ، مع الارتباط بقضايا المجتمع ، وبصفة خاصة الطبقة العاملة .

وتمثل سنة ١٩٤٦ وما بعدها صعود للحركة الوطنية ، وتبنى التيارات الفكرية اليسارية ، والتطلع الى الحرية والعزل الاجتماعى .

✻ جماعة جانيح الرمال :

تأسست سنة ١٩٤٧ من مؤاد كامل وآخرين ، بعد موت جماعة الشرقيين الجدد ، وقدمت معرضها الاول تحت عنوان « الأعمال الأوتوماتية » مواكبة للطعم الحديث ، ولكن بأسلوب يتوخى التلقائية . اعم ما حرصت عليه العالمية فى الفن كبتديل للمطية .

والأوتوماتية من ابداع الفنان الاسبانى دومنجز ، ثم نقلها عنه ماكس ارنست ، الذى طغت شهرته على دومنجز .

✻ جماعة التجريبيين :

تكونت بالاسكندرية سنة ١٩٥٨ من الفنانين الثلاثة : سعيد العدوى ، محمود عبد الله ، مصطفى عبد المعطى . ولكنها لم تقم اول معرض لها الا فى صيف ١٩٦٥ .

اتخذت من التجريب منطلقاً للإبداع ، رافضة كل الامتياز السابقة ، وكل الحلول المطروحة للإبداع ، بحثاً عن أبنية ورؤى جديدة ، تعتبر عن الروح والشخصية والبيئة المصرية ، في ضوء العصر : من أجل هذا الهدف قامت الجامعة بدراسات شتى للبيئة في أكثر من إقليم من أقاليم مصر ، وتشمل المناخ الطبيعي ، ودرجة الضوء في ساعات النهار المختلفة ، والليل .
لعلها تختص من ناحية التصور الفني إلى محاولات حامد عبد الله ومرسبه فيما يتصل بالخروج إلى الطبيعة .

❖ جماعة الفن والانسان :

تكوّنت من أحمد عزمي ومبارق شحاته وعادل المصري ، من خريجي كلية الفنون الجميلة بالاسكندرية ، بعد أن لفت معرض جماعة التجريبيين الأنظار ، ولكن ما اكبر الفرق بينهما . أقامت أول معرضها بالقاهرة سنة ١٩٦٩ للتعبير عن المعاني الانسانية التي يحجب عنها بريق القصور العلني ، وبذلك وضعت الطم ، مفات التضم ، في موضع التناقض مع الروح الانساني .

❖ جماعة المستقرين :

أعلن عن تشكيلها في صفحة الفنون التشكيلية بجريدة « المساء » في ٢٦ مايو ١٩٧٠ من الفنانين : حسن سليمان ، محمود بقشيش ، وإيم اسحق ، سعد عبد الوهاب ، على عزام ، زكريا الزيني ، عبد المنعم كرار ، مصطفى أحمد . وعدت الجماعة ، في إعلان تكوينها ، أن يكون معرضها الأول بقاعة اخناتون في الشهر التالي ، لتكريم الفنان الراحل كمال خليفة .

❖ جماعة محبي الطبيعة والتراث :

التبثنت من الجمعية المركزية للفنانين التشكيليين المصريين ، ويرأسها عبد القادر مختار . تقيم معرضاً سنوياً . وفي يناير الماضي أقامت معرضها السابع . تهدف إلى إبراز جماليات الطبيعة والتراث في مصر .

❖ جماعة فن الحفر المعاصر :

تأسست سنة ١٩٨٠ من ١٥ فناناً ، ارتفع عددهم في معرضهم الأول ، سنة ١٩٨٣ ، إلى ٦٠ فناناً . تؤمن بالدور الحيوي الهام الذي يمكن للجغرافيك (الحفر) المصري المعاصر أن يؤديه . ترمي إلى اللقاء للضوء

على هذا الفن ، وعلى الفنانين المشتغلين به ، من أجل تطوير الحركة الفنية من خلال العلم والتكنولوجيا والخبرة العملية .

ولا يذكر الجرافيك في مصر الا ويذكر من رواه نحيا سعد ، الذي لخطفه الموت في شبابة الميكر ، والحسين فوزى بد الله عمره .

❖ جماعة الجور :

تكونت سنة ١٩٨١ من الفنانين : أحمد نوار ، فرغلي عبد الحفيظ ، عبد الرحمن للنشار ، مصطفى الزراز ، بهدف خلق نوع من التنشيط الذهني الجماهي ، لأعمال فنية مشتركة ، تتمدد فيها القدرات الابداعية لكل فنان . أقامت الجماعة معرضها الثاني بقصر المانسترلي بمينيل للروضة سنة ١٩٨٢ تحت شعار غير مفهوم ، نصه : « البعد الاجتماعي عبادة عن ارادة X توهج X ثقة = التملك والانكماش » .

آخر ما كتب زكي عمر :

ومع ذلك لم أنتخب بعد

(قراءة ذاتية في سيرة حياة
الشاعر المجرى يوجيف اتيلا)

فكي حيدر

يقول المثل الشعبي ، المصرى : « اللي يعيش ياما يشوف .. واللى
يمشى يشوف أكثر » *

وتد عشت ، وشفت ، وتعلمت

واحد هو اللحم الانسانى / الحرية - الارتواء .. وواحد هو
الكابوس اللا انساني / القهر / الظلم *



في المسافة ، الفاصلة بين اللحم / الحرية والكابوس / القهر ..
لدور المارك بين الانبياء / الرسل والشياطين / الافك *

على الشاطئ الذى اليه سبحت ، مختارا .. الققيت - بالأحضان
- وعشرات من سلاح فرسان اللحم / الرسل *

و .. لأن الطيور على أشكالها ، تقع . فقد وقعت / ولدت ، من
نفس الرحم الذى أتى منه « ناظم حكمت » التركي . و « أدنورو رامبو »
الفرنسى ، و « يفتوشنكو » السوفييتى ، و « معين بيسيمو » الفلسطينى ،

و « نجيب سرور » المصري ، و « يوجيف أتिला » المجرى .. وسبحان
من بيده القدرة على أن (يخلق من الشبه أربعين) .

فيا لفرحة الأم ، بصغارها .. ويا لشقاوتهم ، حين يشح في صدرها
للحبيب !



هؤلاء الشعراء / القوائم ، كلها قرأت في سيرهم الذاتية ، شعرت
أنى اقرأ كتابى !

هؤلاء الشعراء - الذين هم أنا - سناحول أن أقدم لكم ، واحدا منهم
.. ظلم حيا ، وكرم ميتا ، كالعامة .. فقد كان ذنبه ، أو عيبه ،
أنه يرى الأشياء بعينيه ، ويعيشها بقلبه ، ويفهمها بعقله .. ويطننها
بلسانه :

الشعراء الآخرون ..

ما الذى يهمنى من امرهم ؟

هم يخطبون ، ثم يفرقون فى الحما ..

دع كل شاعر يزيّف القشوة بالكحول ..

والجواز المخلق !

ذلكم هو الشقيق / للتوأم « يوجيف أتिला » ابن « بوربا لابوتسا »
غاسلة الملابس :

كانت لى .. وملتت صغيرة

فامسار غاسلات الملابس قصيرة

تحم الغسلة ، ترتجف من ثقل الأحمال

والرأس ، تصدعها الكواة ..

فارجوكم كونوا معه طيبين .. فقد كان - يرحمه الله - يحملكم ،
جميعنا ، داخله .. ورغم ذلك ، أو بسبب ذلك ، عاش واحدا .. ورحل
وحيدا :

أنا أتذكر ، لتى أكثر من واحد

أنا كل من هو من السلف ..

منذ أولى الخلايا .

انا الساف الأول ، الذى يتجزأ ، كى يتكاثر

اصير أبى .. واهى ، ايضا

وينقسم الابوان ، اثنين

بذلك .. أصبحت فردا !

ولد « أتيليا » عام ١٩٠٥ ، ببودابيست .

بعد وفاة والده ، عملت أمه « بوتسا » غاسلة ملابس ، فى بيوت
من يرتدون الملابس .. فقد كان عليها أن ترفع أطفالها الثلاثة .

سبعة أيام مزت بى

وانا موصول الفكر ، بأبى

حملت بين يديها سلة

صاعدة للسطح بخفة

قد كنت ، انا ، طفلا فى ذلك الوقت

دفعت قدمى الأرض .. هزعت ،

حتى تدع السلة عنها ،

ولتحملى ، بدلا منها .

لا غائدة يا « أتيليا » .. ولا نفع من أن تدق الأرض بقدميك .. احتجاجا
على حمل أمك السلة الغسيل بدلا منك .. تعلم - أنت يا ولد - كيف تدق
الأرض ، سعييا ، وبحثا عن لقمة العيش ، فلا وقت لدى « بوتسا » لتعلم
فيه شعرها :

لا اصبر الآن ، فقد فلت الألوان

لقد عرفت انها سيده جبارة

وكان شعرها الرمادى يطير فى الهواء

وهى تصب زهرة الغسيل ، فى ماء السقاء .

اشتغل « أتيليا » عاملا زراعييا ، باليومية .. وحالا ، فى الاسواق ..
وبائعا للصحف ، فى الشوارع .. وبائع خبز ، فى مقهى .. وبائع مياه
الشرب ، فى شينها .. وتعلم صناعة اللعب من الاوراق الملونة ، وباعها
لأطفال الحارة .. وتعلم الضرب على الآلة الكاتبة .. ودرس الاختزال
.. وتعلم الفرنسية ، والألمانية ، بالإضافة الى لغته المجرية .. ونشرت

أولى قصائده ، وعمره سبعة عشر عاما (٠٠ واعتبرت - حينها - طفلا
معجزة ٠٠ بينما لم أكن في الواقع سوى طفل يتيم) :

نحول لا أكل غير الخبز

أحيانا ، أبحث عن شيء بين الألباب للعاطلة

فهي لم يلزم أبدا كفتنا من لحم مشوية

وكذلك قلبي ، لم يحضن طفلا ٠

في العام ١٩١٩ م ، ماتت « بوتسا » غاسلة الملابس - فمن سيفعل
دُكم سرابيلكم ، أيها السادة ؟ - فحصل على منحة للتعليم ، خصصت
للأطفال الفقراء ، اليتامى ، الذين أظهروا تفوقا في دراستهم الأولية ٠

كنت أعود كغزال هارب

وبعيني سجا حزن رقيق

وذئاب تنهش الأشجار غضبي

ظننتها تعدو ٠٠ ورائي ٠

في عطلة الصيف لم يكن له بيت ، يأويه ٠٠ فعدت كل البيوت
ببقته ، لكن كل الأبواب موصدة ٠٠ إذن لا بد من مواصلة الطرق دونما كلل

عيد أنت ٠٠ ما دام فؤادك يتهدد

وستصبح حرا ، إذا أنت أبيت ٠٠

أن تقبلي بيقتا أمزائك

ببسكته السيد !

كان يساعد أمه ، بقدر استطاعته ٠٠ وكان يحبها - الطيقة -
بكل قوته ٠٠ يبيد أنها لم تمت بعد ، وأنهما ما زالت على السلم ،
حاملة سلة الخسيل ٠

بضعة فلاحين ، مهمومون في الحقول

بدلوا العودة للبيوت ، صامتين

جنبنا إلى جنب ٠٠

لنا وفنهر نمد رثنا ،

والكل الغنى ينام تحت قلبي ٠

بيد ان امه لم ولن تفارقه ابدا ، ولم ترحل بعيدا ، انها تسكنه
حد التناسخ .. أو ليس من امتصوا رحيق زهرتها يطنون ، ويلدغون
ما زالوا ؟

فم راس المال الاصفر ..

يتنفس فوق الاقطار المكتومة ، الصغرى ..

حيث انشاء الامهات

تتمسكها المحولات للصنجة

عنا نعيش .. وهنا اقدارنا ،

تربطنا الى النساء ، والاطفال ، والثوار :

لم اكن قد اتيت الى الحياة ، يوم كتب « اتيلا » ، هذه الكلمات ..
بيد انه لم يكن بحاجة لحضورى ، كى يصرخ .. فقد كنت موجودا
فيه ، وفي ملايين من حوله :

هكذا ، نحن نعيش ..

شخرا يعلو ، لاتنا مرهقون

ملتصقوا الظهور ، مثل كومة من خشب عطن

ويرسم النشع حدود قمرنا ..

على الحوائط المقررة ،

وحجراتنا ، تنضج بالوطوبة *

ذات مرة ، التقي بها « اتيلا » ذات مرة ، اذ يبدو انها لم تتكرر

لقيت السعادة

كانت شتواء ، وفاعية ..

وثلاثمائة جنبيه *

يا لله .. اى عالم هذا الذى تنصب فيه - بالتساوى والتوازى -
الحب والفلس 19

اى عالم هذا الذى يصبح فيه الحب ، حلما ، والفلس أمنية ؟ ..
وعلى اى شيء يحاسب للشعراء يوم الحساب 19

وهنا نحيا ..

وباعصاب مثل شبك مرتعشة
تتخبط فيها أسماك الماضي الزلقة
الأجر الأسبوعي ، وثمن الجهد ..
يفتشخس في الجيب ، خلال العودة للمنزل
والخبز اللقوف بأوراق الصحف ، على التمدد
وتقول للصحف : أننا لحرارا !

بدون اصديقاء .. أوفياء .. ترك « أتيليا » ليعيش حياته وحيدا .
٣٢ غاما - بسبب خشونته ، ورفضه المساومة .. أو جهله بها .
ومقتله لها .. وتلك سمة من ذكرت - أنفا من أسماء ..

سقطت غنى قروفي ، منذ أزمان بعيدة
هي الآن حطام فوق عمن
وتدبها ، كنت ولا .. وساغوا الآن ذلنا

ذلك ما يحزنني (١)

لكن الواقع كان أكثر وحشية .. ففي الثالث من شهر ديسمبر ١٩٣٧ .
- قبل ميلادي أنا بسام واحد - انتحر « أتيليا » التي بنفسه تحت
عجلات قطار بضائع .

بيتني على طريق السكة الحديد
كثيرة هي القطارات التي تمر من هذا الطريق
وأنا أراقب

كيف تمر النوافذ المضيئة
في الظلمة الموهجة ؟

إضافة لما سبق .. كان أتيليا / توامى ، يعتبر نفسه (أمينا ،
وذكينا ، يعمل بجهد وإخلاص) .. وأنا أعتبر نفسي كذلك .
شيء واحد فقط ، فطه « أتيليا » ولم أفعله أنا .. ذلك هو انى -
حتى هذه اللحظة - لم أنتحر ، بعد !!

سلفی اویار و لقیلیت

هذا الملف

شهدت النصوص (لو جزيرة الورد ، كما كان يقال لها قد يما) ثلاث تجارب ثقافية هامة ، في الفترات الأخيرة .

وتنبع أهمية هذه التجارب من أنها كانت - فضلا عن طابعها الثقافي - ذات طابع اجتماعي / سياسي نصالي ، في مواجهة محاولات الاضطلام وتزييف الوعي ، التي سادت مع بداية السبعينات .

كانت التجربة الأولى هي تجربة مقاومة الجهل بخوض غمار مهمة « نحو الأمية » التي قادها الشهيد الدكتور أحمد حجي . (استشهد بطريقة مشكوك فيها أيام حرب الاستنزاف) ، في القرى والنجوع ، حتى اتسعت التجربة لتشمل العديد من القرى بالدقهلية (سندوب ومنية سندوب وبسنخيلة وكرنس والمصارف) .

وكانت للتجربة الثانية هي تجربة مجلة « الغد » الحائطية . ابتدأت « الغد » بعدد من أفرخ « الفولسكاب » ، وانتهت بمستطيل هائل من الخشب (١٦ مترا طولا ، وأربعة أمتار عرضا) مرفوع على أعمدة خشبية في ميدان عام .

صارت « الغد » تتلقى شكاوى الناس ومشاكلهم ، وخطقت صدى عظيما في الالتحام بالشعب ، وكتب عنها كتاب مديدون ، كتجربة فريدة في الصحافة الشعبية المباشرة ، مثل د. محمد أنيس وفتحى خليل ولطفى الخولى وعبد الخالق الشهاوى .

أما التجربة الثالثة فكانت تجربة سلسلة « أدب الجماهير » ، التي أنشأها الروائى فؤاد حجازى ، لتصبح أول كشف لامكانية إصدار كتب بطريقة تصوير « الماستر » ، ولتغزو هذه الامكانية - بعد ذلك - لحدى الظواهر القتالية الثقافية في الحياة الثقافية المصرية .

وتقد أصبحت سلسلة « أدب الجماهير » ، للعديد من الروايات ومجموعات القصص والدولوين الشعرية . وتقدمت للحياة الابداعية حبكة - أسماء : محمد روميث ، محمد يوسف ، ابراهيم رضوان ، عبد الفتاح الجمل ، زكي عمر ، هائل حجازي ، قاسم عليوة ، السيد حافظ ، وجيه عبد الهادي ، وغيرهم وغيرهم كثيرين .



هل من الغريب أن تقدم المتصورة هذه التجارب الثقافية / الاجتماعية والسياسة ، وغيرها ؟

هل غريب ذلك ، على المدينة التي قدمت لحياتنا الأدبية الأجيال تلو الأجيال من المبدعين ؟

وهل غريب ذلك ، على المدينة التي تهرت الحملة الصليبية وحبت قائدها في دار « ابن لقمان » ؟

هذه هي القهلية - المتصورة - التي نقرأ في هذا الملف البسيط بعض نتاج أبنائها من المبدعين ، من الأجيال الجديدة .

« التحرير »

اللمحة . متكا الإبداع في القصة القصيرة " خبيرة ذاقية "

و. رضا الفهارس

كلما نشأ فن جديد أو شهد تطورا في جانب منه ، تصير للمحاكاة والاقتراس أهمية لحين استقرار هذا الجديد أنموذجا يدفع على أيدي المؤهوبين لمزيد من التطور . والخطورة في تلكم المحاكاة والاقتراس أن يتبعها أنموذجا شائها ، وهكذا حتى يمكن لفساد الذوق والخطأ كقاعدة تتحدى خاصة حين تقلص دور النقد . وفي حالة القصة القصيرة ، فهكاسب من نوع التعامل مع لحظة مكثفة مشتملة بالاضداد ، ذلت طابع انساني . ومن نوع اعادة اكتشاف مفردات اللغة ونضارتها وإيحائيتها بما يؤيدان الى الاقتصاد في اللغة وجودة التوصيل للمعنى . جديما ، كانت مكتسبات جديدة لهذا الفن .

لما وقد شاع تمثل هذه العناصر بكالية أو إيغال في التجريد ، جانب الاستخدام الميكانيكي للغة في عنصرة الححث نحو تفاصيله اللغوية فقد أجال القص الى مجرد قرائن لجل قصيرة متتابعة ، لا تثير في النفس ما ترادفه اللغة في الوجدان . محصلتها الوصف من الخارج والفرق في بئر رموز الذات والانسقاطات المفجة . وبها جديما إدار ظالم لمعتلات « اللحظة » الفنية ومشتبكاتها الوجدانية ، وخسران لجذلية (الكاتب - الموضوع) . اعتمادا على استيفاء الأسس المدرسية لهذا الفن - كيفما اتفق - فيها يشبه النظم في الشعر . يأتي خلوا من روح الفن رغم استيفائه للمروض وأصول النحو والصرف .

* اللحظة .. جوهر الابداع :

بتقديري أن كافة المشاكل التقنية تأتي أما عن سوء اختيار (العين) اللقطة ، أو تعجل الفيض الابداعي . بمعنى أنه إذا ما عينا « اللحظة » الخارجية ، يتعين أيضا وبالتبعية « اللحظة » الداخلية في الزمن المطلق للكاتب .

والابداع يتحقق في المواجهة بين لحظتي الداخل والخارج . قد يتم هذا الالتقاء في التو - لذوى الخبرات الابداعية الكثيفة والمواهب النوعية كالشعر - أو يأتي بعد حين حين حينها تنضج شروطه فيتهيأ العقل المبدع لهذا الثلاثي ، فيما يشبه للتصويب على طائر يرفرف .

والتعجل أو التباطؤ يجلبان كلاهما عبلا ماسخا مائعا دون الاحساس المتكون ازاء « اللحظة » حتى لكاتب مثبت الموهبة ، ذى امكانيات فنية جيدة .. من أين يتسرب الخطا إذن ؟ .

على مستوى الاختيار ، تتف شامة دائها (اللحظة) . التي هي اما لحظة تحول كفي في المادة حية أو غير حية ، أو فعل أحدهما في الآخر . إذن هي لحظة انتقالية من الناحية النوعية ، الحال قبلها يهايره بعدها . وربما كانت « اللحظة » فقط التوتر الكامن بين الحالتين .

واللحظة هكذا حبلى بالعناصر الفاعلة .. فالحزن والشجن مثلا حالتان نوعيتان تفصلهما لحظة في الزمن الوجودي للحيث . يعتمد للوجدان الفني إذا ما تداولت حالات نوعية أخرى وهو ما يقتضى اليقظة ، إذ قد يفقد الكاتب السيطرة على وجدانه وشخصه . وتذوب منه اللحظة في هذا التصدد الذي يوشك أن ينقل وجدانه الى مستوى آخر .. مستوى الرواية أو القصة القصيرة الطويلة . هذه اللحظة - إذن - هي الدرجة الأخيرة من الدرجات المائة التي تنقل الماء من حالته السائلة الى غلالة دائمة جائعة الى الانتشار والتبديد .

وقد تكون ذا قيمة فنية اية درجة من الدرجات المائة في مسار تاريخ الماء ، إذا ما كان التحول الذي تحبته ذا قيمة في استثارة وجداننا . كذا فبين استقلال النوراة على سر جبالها وتفتحها ، لحظة متوترة يمر عبرها التفتح والأريج . هذه « اللحظة » إذن عبقرية ، تنجلي فيها امكانات المادة . أو هي جزء من الزمن الكبير لواقعة تحول . مثلا الطفل

الذى يتعلم المشى حين يجرب الألم الأول بالوقوع ، تلك لحظة لها جمالها الخاص والذى ينطوى على قيمة بحد ذاته . ولها جمالها للخالص اذا ما جردنا اللحظة عن سياق زمنها الماضى والمستقبل ، واوقفنا سبيل التحليلات ووجهات النظر الذى ينهر علينا ساعة الكتابة ويضعنا في المزلق . . مزلق السرد والتفاصيل غير الهامة .

اذن . . هذه اللحظة مليئة بعناصر الفعل ، واصطيادها - هكذا - عبر روح المبدع يعطى لبداعا . وبما انها لحظة يومية متكررة فان بساطتها تغلب على تعقيدها الكامن . على غير ما يلوذ الكثيرون بدهاليز النفس ، والتعبد عن العين واثير الغريب الشاذ - حد الاعتقال - على البسيط اليومي المدهش .

وفي مسار الموجودات هي لحظة خالدة بمعنى قابليتها للتكرار والتشكل والمفايزة . من هذه الزاوية يعتبر فن النص تاريخا وجدانيا للواقع . وحتى لا يلوث البعض شفثيه نضيف ، اما كون هذا الفن ينطوى على المساهمة في دفع الواقع وحفز عناصر التطور فيه ، ان تكون له قيمة تقدمية ام قيمة عجم وتخلف . فهذا يجيب عليه موقف الكاتب من الحياة ، وافكاره التى يستند بصحتها ، وهي ضرورية في الفن عموما . وفي حالتنا فهذا (الوعى) هو الذى سيحدد نوع « اللحظة » وزاوية استيلاها فنيا .

ان اشهار الذراعين واصطياد موضوع للكتابة بهذه الطريقة يساعد الفيض الابداعي على السيلول باستثارة الاصيل في النفس المبدعة ، واكتشاف الجديد في القديم ، والمتجدد في الرتيب المعاد ، والخالد في المندثر ، واستيلاد الجمال من قلب القبح . ليس هذا سرنا انشائيا انما هو طابع اللحظة . . طابعها الانساني ، لكونها للتجسيد الجمالى - الفنى - لواقعة تغيير ذى طبيعة فيزيقية او رياضية . وتلك خصوصية الفن .

مثل هذه الخواص الفنية تحاصر للكاتب ايما حصار كي يعيد تحدير نصيبه من الجومية واللومى ، وتضعه امام نفسه . وليس هذا مبعثا للشؤم والحز الملائمين لعملية الابداع دائما . اذ تتواطىء اللحظة دوننا على تطويرنا كلما واجهتنا بسيل ثرائها وفصاحتها وديناميكيتها بحيث يتعين علينا ان نشب على اطراف الاصابع كي نطل الثمار . ولا يرضينا منها - كالمرأة المجرية - القليل الذى نركن الى المفارقة به . قد نتناول « اللحظة » بكل عناصرها الفاعلة دون تمييز مضافا اليها وجهة نظرنا في الحدث . ويحملنا هذا الى منطقة فن آخر . المقال القصصى مثلا . وكذا الايغال في سرد حالتى قبل وبعد ، مضافا اليهما الوجدان التحليلي مما يضعنا على أعقاب الرواية .

وقد يسوقنا العجز تجاه اللحظة الى اخفائه وراء لغة شاعرية
ممثلة بالرموز الخاصة مما يقترب بالتناول من فن النثر والخواطر وصور
القلمية .

« اللحظة » حقيقة واقعة ولغتها حقيقية واقعية تحبر عن اشياء لها
وجود . هكذا يتبدى التلاحم الجلى بين الشكل والمضمون في فن القص ،
بحيث يعمل احدهما كمتغير ثابت والآخر كمتغير مستقل بلغة الرياضة ، ثم
بتبادلان الادوار عبر الكتابة . بانجاز القصة عند هذا الحد ، يفسح
للإبانة وجودة التوصيل للغوى المجال ، بعيدا عن التهييمات واللفافات
والتجريد والرموز شديدة الخصوصية التي كم عجز بها القص ولتسحر
على السواء .

✽ متاعب تنكيكية :

بين فن اعداد السيناريو وفن القص :

ثمة كاتب لا يشك المرء في موهبته يكتب . « اضطربت خطواتي . .
صارت حركاتي عصبية حتى انى اضطر لاشعال سيجارة من أخرى . نبح
كلب ضال وهم بي مركلته . جرى بعيدا . وصلت للقوة ساخما فلم
أهتم بمداعبات الأصحاء وثرثراتهم المسائية . . . الخ » . وأخرى
تكتب في احدى قصصها . « كشرت لبراقى عن انيابها ، وطالبتني بمصروف
اليوم . أشحت بوجهي وأسهرت بارتداء ملابس الخروج ، صفقت الباب .
تعثرت وكنت انكفيء في ظلام الدرج ، وقفزا نزلت حتى صرت في الشوارع
في ثوان . . . الخ » .

هافش : الاجتزاء هنا لا يهدف الى الاساءة ، إنما التحليل باستعارة افصح
النماذج . ما الذي ابلغنا به على لسان الكاتبين ؟ وقد شاع انهم وجدوا
هذا جدا في الكتابة القصصية . يريد الاول القول « أنا شاردا متوتر بسبب
كذا » ، والثانية تقصد أن بطلها « حرب فزعا من وجه امرأته حين
طالبتة بمصروف البيت » ما ضرهما لو قالا ذلك ببساطة ؟ خاصة أن ما قالاه
لا يتطابق بالـ « لحظة » وهو ليس الا سلما تصاعديا نحو ذروة اللحظة
التي يقصدها كلاهما منذ شرع في كتابة قصته . لا أن يفشل كلاهما بوصف
حالته بعين القارىء . يكتب ما يتوقع القارىء منه انه سيكتبه . والفرق
هنا دقيق بين أن أعبر ككاتب عن هم من هموم القارىء وبين أن أستعير
عينه التي هي خارجي لأكتب له بها . فرق بين أن أخذ موقعا من
المعاناة ، وأن أتمتع له موقعا مشابها لا أحسه ولا أعبر عنه بطريقتي
أنا . والكاتب في مثلينا كتب ما سيكتبه الآخرون لو كانوا في موضعه . .
قصد ذلك من البداية فاللبس مسوح الاعتعال بحيث استدمج ذات القارىء

(بالمعنى النفسى للإستدماج) ، وأهدر حقه الخاص ، وبذلك أتت العبارات باردة آلية لا روح فيها لأنه انشغل بمراقبة حالته من الخارج ولم يدع نفسه أبانة في يد الفيض الابداعى الداخلى . لقد توجه دون وعى منه ، ضد نفسه ككاتب .

هذا النمط أقرب لفن اعداد السيناريو أو اعداد كادر تصوير سينما . وليس فن القصة القصيرة . ذلك الفن المتوحش الذى يتقافز ماكرا على الحافة الفاصلة بين الشعر بقوتراته وفيضه وموسيقاه المتعاطمة ، وكأنه الفنون الأخرى ناهلا من كليهما .

واذا ما ابتدأ المرء الكتابة هكذا . اقتضاه الامر الجلة وراء الجمل ، ثم جملة وراءها . . . ورابعة ، وهكذا لايضاح السياق أو يفتح الباب لتداعيات غير ضرورية انها تهدف في هذا المزنق الى التصاعد بالايفاع للنفس لحالة الكتابة ، في طقس بدائى بليد . سعي وراء ذروة « اللحظة » تلك التى وجب عليه تمثيلها من البداية . هكذا يضطر الكاتب أن يخرج من جعبته للكرة تلو الكرة غير آسف على الكرات الثمينة الضائعة .

❖ التكحيل والمعنى :

ما أن يصل القصاص الى هذه الدرجة من الكتابة . . هذه الدرجة من الافراط ، حتى يهرع الى حيلة تحقق له ما افتقد من تكثيف واقتصاد لغوى - سمع عنهما - فهذا يفعل ؟ . يعمد الى جملة طويلة فيقصصها الى جمل قصيرة بالحذف . هكذا يلد الخطأ خطأ . ويطوى الفنان جوانحه على مفهوم بادئ للإيجاز والتكثيف . وكان عليه من البداية ارتشاف حوهر اللحظة ، المكثف أصلا ، والموجز بامتلائه ، حتى تمنحه إيقاعها . وطريقتها في الكتابة دون هذا الجهد للضائع . وثانية يلد الخطأ خطأ - فلدى الكاتب وفرة في المشاعر . . وقلة في الحيلة . وقصة مهلهلة تفتقر الى مستويات الفعل والحركة . . ويحتبك عليه الامر . فيلبسها مسوح للفعل بالاكثار من الجمل الفعلية . وهو طمع من الخارج ، والخفاق في نقل الكم الهائل الفاعل الذى تمرور به اللحظة . اذ لم يستطع في نفسه روحها وجوهرها . ناسيا أيضا أن الجملة الاسمية جملة فاعلة ومثرية . في موضعها .

وتؤتى شجرة الألفية ثمارها الفجة ، تلتذ في العنب وتفسد الذوق وتأكل الموهبة . فأديبنا هنا لم يحسن انتقاء « اللحظة » الحية ، أو أنه أفلح انما لم يحسن مراودتها وتفهمها . أو أنه أحسن كل هذا ، انما لم ينقضى في اللحظة المناسبة . لحظة التقاء الخارج بالداخل - لحظة

التصويب - ولهذا للعيب الاخير تفصيله الآتى - ، ليصبح للكاتب الان بمثل ماكينة الفشار التى بإمكانها انتاج اكوام من حبات قليلة * مجرد انقباش يختزل تاريخ حياة حبة الذرة من حين تطلق من بطن الطين اندافى جذرا وساقا لحين بنيت كوز ذرة اخضر لبنى صغير ذى شراشيب ومنهذمات بيضاء مسكرة متراسة تستحيل تحت صعد الشمس - حال نموها - حبات حامضة ، او لآلى طرية لنيضة فوق جمرات الشى * او الى مالها الابدى ، طحينا له القداسة وبه القسم *

حالة نشطة من الخلق والابداع الحيوى ، ليس الفشار اصعبها تعبيراً عنه * كيف يرتقى المرء اذن الى هيكل التعامل مع « اللحظة » ، وما حجر الزاوية فى فض هذه الارتباكات ؟

✱ ورشة الابداع :

فى اى فن ، تغلغ الفكرة ومضة وجدانية مفاجئة ، ثم تعمل مع الوقت فى استقطاب بعض التجارب المكتسبة ، وكذا تستدمى قدرا من السزاد الوجدانى الى مجالها الحيوى . حينئذ تستوى فكرة تلح * يقولون - تكتب نفسها - المرحلة الاولى تلك هى ابداع ما قبل الابداع * مرحلة يعترك فيها الوعى بحدية خبراته ومرونتها واتساع مداها ، مع اللاوعى - للوجدان - بحنوه ، وبدائيته ، وتراقصه حول مرقد الومضة الضام ، بحيث اذا اثقلنا الى هارمونى الفيض ، صار المبدع مهيبا للكتابة * بل ملحا عليه .

تلك الورشة - بتعبير اهل المسرح - يتم فيها التجريب والخط ، واستخراج انسب تشكيل « اللحظة » * واصطياد الموضوع فى مرحلة الورشة تلك - بفرحة بدئية ، كاستمجال الولادة بالطلق الصناعى منتجا الاجهاض * كثير من الحماء والانتسجة المتهتكة والسوائل * والقليل من الالم ومن المادة الحية * * القليل من الفن * والآلية - للجفاف - هى اهن ضرر يصيب الكاتب الموهوب اذا جلس الى الكتابة مبكرا . يستتبعها حتما الكثير من التخللات الواعية بعد الكتابة واثنائها فتأتى جانة للروح ، وقد تكرمه فيما كتب وتشعره بالعجز والاحباط *

تمر تلك الورشة الوجدانية عبر تمرينات ابداعية ، لتدريب المبدع على التخير والانتقاء والموامة بين عناصر « اللحظة » وطاقة الموهبة ، وجهد لغته على التعبير * وهذا هو الشبه بين القصة القصيرة - التى تأتى فيما يشبه الفيض المحكم - والشعر * بل تعد اقرب الفنون اللغوية اليه * وهذه خاصية يرفعها النقد احيانا لمستوى الشرط *

أخيراً ، كما أنه لا يجوز اطلاع الجمهور على ورشة شغل المسرح .
على الديكور المبعثر والمستأثر المتهدلة ، ومضطجع يراجع دوره ، وعلب
ورقيش وأصباغ وممثلين يملأهم الصادية ، ومخرج يشد شعره ويزعق .
لا يجوز أيضاً أن يطلع القارئ سوى على اللحظة المظفرة لورشة القصّة
للقصيرة داخل العقل المبدع .

* ما أجملها *

يتبقى أن يذكر المرء أن مثل الشروط السابقة حول تكنيك « اللحظة » ،
في القصّة القصيرة ليست شروطاً تماماً ، بمعنى المقنن سلفاً ليأتي على
تحياسه الإبداع . إنما هي تجسيدات لمجموعة من الحقائق نابغة من قلب « اللحظة »
وناتجة عن نجاحها في الحدث . هي صفات حيوية دون أن تكون قياسات
مضافاً إليها الروح المبدع . فلا كل نبت ذى أوراق مفتوحة مزركشة فوق
عود أخضر عليه شوك وأوراق ، نمده وردة . فثمة الرائحة ، التي تمثل
النشاط الحي والحليل المحسوس على ما يسمى وردة . فلا أقل من الفنان
حين يرسم لنا وردة ، إلا أن تكون من القوة - قوة الحقيقة - بحيث يجعلها
تستدعي إلى أنوفنا لدى رؤيتها مباشرة رائحة الورد .

أن فن القصّة القصيرة بهذا المعنى يفتح منطقة جديدة من مناسق
التعبير الانساني ما كانت قط منعومة إنما محتواة في أشكال التعبير المختلفة
كالشعر والرواية والفن التشكيلي والموسيقى . والقصّة بوصفها « اللحظة »
وديناميكية التحول داخل الأشياء والبشر ، هي مقطع عرضي في - كما أنها
دليل على - الحركة داخل الزمن . ديمومة للتغيير ودليل التطور . . .
بوركت من لحظة .



السماء الجديد يكون على الاطلاق أيضا

محمد ناجي المنشاوي

'ان ما طرأ على امزجة الجنس العربي خلال عصوره من تغيرات كانت تنعكس آثارها بشكل او بآخر على الأدب عامة والشعر خاصة ، هذا من منطلق ان الشعر لدى العرب يمثل لهم ديوانهم .

✦ التجربة الشعرية في القصيدة الجاهلية :

فقد كان الشاعر الجاهلي يربط قصيدته ربطا كليا بتجربة حسية ملموسة دون تطبيق في تهويمات الخيال الرومانسي كما يربطها بقضايا المجتمع ويصور ما كان فيه من عادات وتقاليد على نحو ما جاء في معلقة أمراء القيس ، وهي من اقبح القصائد الجاهلية المكتلة التي وصلت الينا تشخص مثل غيرها من القصائد الاخرى هذا الجانب من نكالف الأغراض وانصهارها في بناء موضوعي وفني مستقل فيقول امرؤ القيس في معلقته :

تفانيك من ذكرى حبيب ومنزل	يسقط اللوى بين الدخول محول
فتوضح فالقراءة لم يعف رسمها	لما نسجتها من جنوب وشمال (١)

ويقول معلقا على هذه الابيات السابقة الدكتور محمد كامل حسين (كان الشاعر يسير مع صديقين له في الصحراء فدعاهما الى الوقوف حتى يتمكنوا من أداء حق حبيبته عليه وهو البكاء عند منزل بعينه يقع عند انتهاء طريق الزمل الخفيف الذي هو طريقهم في الصحراء » سقط اللوى ،

ويقع هذا الطريق بين أربع قرى سماها بأسمائها ، وذكر لهم أن هذه القرى
أطلال لم تهدم « ولم يصف رسمها » رغم ما هب عليها من رياح شمالية
وجنوبية كانت جديرة أن تمحوها (٢) ويضيف الدكتور محمد كامل حسين
في موضع آخر (يبدأ الحديث عن مغامرات امرئ القيس بدعوة صديقيه
أن ييرا معه على أم جنب ليقضوا حاجات « لبانات » الفؤاد الملل وأظن
أم جنب هذه كانت لها دار في الصحراء يؤمها الشباب ليشربوا ويمرحوا
ويعبثوا كما يشاء لهم اللعب . وهناك يحكى الشبان مغامراتهم ومثل هذه
البيوت كانت معروفة عند العرب وعند غيرهم من الأمم القديمة حيث كان
البقاء أمرا معترفا به وقد نهى القرآن الكريم عن إرغام الفتيات على
البقاء إن أردن أن يتعفن عن ذلك .

خليلى مرا بى على أم جنب لأقضى لبانات الفؤاد الملل
وتأتى بعد ذلك مغامرات كثيرة أولاها ما ذكره من حادث وقع له
مع بعض الخداری (٣) .
يتضح لنا إذن أن للشاعر الجاهلي كان يصور
الحياة التى يحياها بكل ما فيها من مغامرات الصيد ونزوات الرجال
والبقاء على الأطلال وفراق الأحبة واسترجاع الماضى .

❖ وتليفة القصيدة الجيدة :

وعلى جانب آخر نجد أن القصيدة الجيدة تؤدي وظيفة قريبة
الشبه للقصيدة الجاهلية فهي ليست بعيدة (لأن حركة التجديد في القصيدة
العربية قد انطلقت من استيعاب تراث القصيدة شكلا ومضمونا ثم انطلقت
به في مضامرة . تعقد تزواجا بين أفضل ما في القصيدة العربية وأرقى
إنجازات القصيدة الانسانية وخاصة الأوروبية منها) (٤) وعلى هذا فالقصيدة
الجديدة لم تنفصل عن نظيرتها الجاهلية بل هي نابعة ومستمدة منها عدا
للضرورات والتغيرات التى عادة ما تطرأ على كل فن من الفنون مع التطور
للزمن (كما أن القصيدة الجديدة حاولت العودة الى الفهم القديم لدور
الشاعر باعتباره صوت للقبيلة ومغنيها والمعبر عن هواجسها وصبواتها
واستشرف لرؤاها) (٥) .

❖ القصيدة الجاهلية والوحدة الموضوعية :

وقد ذهب البعض للقول بتفكك القصيدة الجاهلية وعدم قيامها
على الوحدة الموضوعية بل هي تقوم على الوحدة العضوية للبيت وما
أكثر ما قيل حول هذه القصيدة وما أكثر ما ترددت على اللسان اتهامات

من هذا النوع كما ذهبوا الى أن المقدمة الطللية في العصر الجاهلي إنما هي تقليد كان متبعاً في جميع قصائد الجاهليين ومعلقاتهم حتى لا نكاد نذكر قصيدة جاهلية أو معلقة إلا ويتلوها سؤال دائم يلح على الأذهان وهو كيف وقف شاعر هذه القصيدة على الأطلال مثلين بذلك على مدى اختلاف منهج اللقيصيتين الجاهلية والجديدة ، ففي حين أن الأولى تلتزم بالوقوف على الأطلال نجد أن القصيدة الجديدة تبدأ بمشحة تبدو في صورة منطوية للوصول في النهاية الى نتيجة مرتبة على المقدمة مشحونة بالرمز والإيحاءات .

ولكن الدكتور كامل سغان يقول (أن المقدمة للطللية جزء من تجربة الشاعر وليست تقليداً متبعاً مع مراعاة أن هذه المقدمة لم ترد إلا في عدد قليل من القصائد كما أن القصيدة الجاهلية ذات وحدة موضوعية يسلكها انفعال بتجربة محددة ، وأن ما يبدو من تمزق في بناء القصيدة قد يرجع أن القصيدة لم تولد في وقت واحد ، دون شك صاحب استئناف المحاولة اختلاف في درجة الانفعال وعدم القدرة على استكمال تقمص حالة التوتر الفنى التى صاحبت البداية ، هذا لأن الشاعر يرجع عمله الفنى عن طريق الذاكرة في غالب الأحيان لا عن طريق الصحيفة . و فرق كبير بين أن يستعيد المرء موقفاً من مكتوب وأن يستعيد من محفوظ مهما حاولنا أن نصور ذاكرة القوم ونغالى في قدرتها على التسجيل ، كما أن اشتراك المقدمات الطللية في بعض السمات اللفظية والصور الخيالية لا يتجاوز كونه دليلاً على المشاركة الثقافية) (٩)

❦ الفكر في الشعر :

وإذا كانت القصيدة العربية للقيمة يقل فيها الفكر المركب عن نظيرتها الجديدة فليس معنى هذا الاختلاف في الجوهر وإنما هو تغير طفيف من حيث الحكم لا من حيث الكيف فيقول الدكتور صلاح عبيد (في العصر الجاهلي علينا ألا نتوقع كثيراً من شعر الفكر المركب الذى يتمثل في الإيمان بمبدأ أو قضية ما بسبب بساطة الحياة وبالتالي بساطة التفكير في الجزيرة العربية ومع هذا فإن الخبرة بالحياة تولد تلك النظريات والآراء التى تصوغها الأجيال في أقوال موجزة ممثلة خلاصة الخبرة في مواقف معينة وهادية للتصرف في مواقف مشابهة وتلك هي الأمثال والحكم التى لم يخل منها الشعر الجاهلي الذى يمثل هذه الحياة) (٧) .

على أية حال فالقصيدة الجاهلية قصيدة هادفة لم تصدر عن الشاعر جزافاً بل كانت دائماً تتبنى قضية وتعبّر عن مقولة بعينها وهي في هذا

تذنبه القصيدة الجديدة من حيث تنفيذها لقضية ما ، وإذا كانت البيئة الجاهلية بسيطة كل البساطة لا تتسع لقضايا معقدة غاية التعقيد ومتشعبة كل التشعب كقضايانا التي نعيشها الآن فان ثمة اختلافا بسيطا من حيث كمية ما تناولوه للشاعر القديم من قضايا وما تناولوه للشاعر الجديد من قضايا في هذا العصر ، فعلى حين نجد أن للشاعر القديم ربما كان يتبنى قضية واحدة ويشغل بها طوال حياته نجد أن الظروف الحضارية الحالية تفرض على الشاعر الجديد تبنيه لأكثر من قضية ولكنهما في النهاية يلتقيان عند نقطة واحدة في كونها صاحبي موقف ازاء قضية بعينها . ويقول الدكتور إبراهيم عبد الرحمن محمد (لم يكن أمرؤ القيس وحده من بين شعراء الجاهلية الذي نتألف الأغراض النبطية في قصيدته لتعبر عن مقولة بعينها ، فان أكثر القصائد الجاهلية تجرى على هذا النمق ، فقد كان زهير مثلاً مشغولا بتأكيد حاجة بيئته لأسباب اقتصادية الى السلام الذي راح يفلسه في مملقته ، متخذاً من أغراضها المختلفة وسيلة الى تثبيت هذه الحاجة وتأكيدهما . كما نبعث معلقة عنتره من حاجته الى تأكيد ذاته وذوات كل العبيد في مجتمع السادة الذي كان يحول بينه وبين حريته ومعلقة طرفة تنبع من لحاسه بهذه المفارقة الحادة بين الحياة والموت في بيئته الوثنية . وقد تنوعت هذه المقولات على الرغم من أن الأغراض التي تتألف منها هذه القصائد لم تختلف كثيراً في قصيدة منها في الأخرى ، وذلك لأنها قد استحوّلت الى وسائل فنية يعبر الشعراء من خلالها عن أفكارهم المختلفة) (٨) .

٣- الوقوف على الأطلال في القصيدة الجديدة :

وإذا كانت القصيدة الجاهلية تبدأ أحيانا بالمقدمة الطلالية التي تبرز الحالة النفسية للشاعر ، فان الشاعر الجديد أيضاً له طل يقف عليه وإن كان من نوع آخر . فسمات الطل القديم تكاد أن تكون واحدة لدى معظم الشعراء الجاهليين نظرا لاتحاد البيئة التي عاشوا فيها . . بينما اطلال الجديد لدى الشعراء الجدد يختلف من شاعر لآخر نظرا لتمدّد البيئة باختلاف الظروف الحياتية من شاعر لآخر وتمتد وتراكم الأحداث ووجود الحركة العلمية السريعة والتكنولوجيا واتاحة أماكن السفر للكثيرين الى مختلف البلدان وإن لم يكن مسافرا فهو بالضرورة قارئ عن هذه البلدان أو مشاهد لها من خلال السينما والتلفزيون ، كل هذا أدى الى نوعية جديدة من الأطلال . فالشعراء القدامى عندما وقفوا على الأطلال كان أكثر وقوفهم استرجاعا لذكريات المحبوبة ليس غير بينما الشاعر الجديد عندما يقف على الأطلال اليوم فلا يبكي المحبوبة فحسب ولا ديارها

ولمّا أصبح يبكي على المدن الزائلة والذكريات مع الأهل والأصدقاء
والأحباب والبكاء على ذكرى رحلة قضت والحويل على مدينة اللثمة نار
الحرب ودمرها الأعداء فيبكي ذكرياته في هذه المدينة كما جاء مثلاً في
قصيدة للشاعر أمل دنقل حين أنقل بمنظر مدينة السويس حين أصلاها
العدوان الصهيوني نارا أحرقت معالم الجمال فيها فقال يصف ذكرياته
الماضية في تلك المدينة :

عرفت هذه المدينة

سكوت في حاناتها

وزرت أوكار البغايا واللصوص

جرحت في مشاحناتها

صاحبت موسيقارها العجوز في تواشيح الغناء

رهنت فيها خاتمي لقاء وجبة المشاء

ولبتعت من « هيلانة » للسجائر المهربة (٩)

هنا يبكي أمل دنقل ذكرياته الماضية في مدينة السويس ذلك اللطال
البائس لما أصلاها العدوان الاسرائيلي بناره ، ولا نرى ذلك في شعر أمل
دنقل محسب بل نرى غير ذلك الكثير في شعر هؤلاء الشعراء الجدد . وان
كانت الأطلال في العصر الحديث أكثر تنوعاً عنها في العصر القديم ، إذ نرى
مقدمات وأطلال الجاهليين تكاد أن تكون متشابهة إذ يقول الدكتور
شوقي ضيف (نرى القصائد تتحد مقدماتها وكان مفتره يشكو من
هذه المقدمات ، كما تتحد أوزانها وقوافيها ولغتها وتركيبها ، كما
تتحد معانيها وصورها وأخيلتها ، وكان زهير أيضاً يشكو من ذلك فما
يقوله بن حذام في بكاء الأطلال يأخذ عنه امرؤ القيس ، وما يقوله امرؤ
القيس يأخذه عنه بقية الشعراء وأن جد معنى في الطريق كوصف الأطلال
عند طرفه بالوشم فيقول في مطلع معلقته :

لخولة أطلال بجرقة نهدم تلوح كباتي للوشم في ظاهر اليد

أخذه زهير فيقول في مطلع معلقته :

ودار لها بالرمقتين كانها مراجيع وشم في نواشر معصم (١٠)

✽ الموسيقى الشعرية :

أما الناحية الموسيقية والعروضية فبينما نجد أن الشعراء الجاهليين وتابعيهم للزموا بالشكل العمودى القصيدة نجد أن الشعراء الجدد في الشعر الحر لم يلتزموا بهذا الاطار التقليدى بل أصبح عندهم شيئا مغايرا تماما من حيث الشكل وعدد للتنميّلات ويقول الأستاذ أحمد أبو سعد (أما الادعاء بأن الشعر الحر هو شعر خال من الموسيقى ، مهمل للنغم ، فهو ادعاء لا يتفهم مدعوه وظيفة الشعر اليوم ووظيفته في الماضي ، فبينما كانت وظيفة الشعر في الماضي هي التأثير في الناس عن طريق الالتقاء والاتشالا ، أصبحت وظيفته اليوم أن يؤثر في الناس عن طريق القراءة ويحتاج الالتقاء الى العنصر الخطابي ، وتحتاج القراءة الى الهمس والايحاء) (١١) ومعنى هذا أن الناس وهم يمثلون مجتمع القراء هم الذين تقوم من اجلهم عملية التغير والانتقال من الشكل القديم الى الشكل الجديد وتغير نوع الموسيقى ولكن اذا كانت القصيدة الجاهلية تلجسا الى موسيقاها الصافية فان القصيدة الجديدة تلجأ لموسيقى هادئة حاملة لاختلاف نوعية القارئ في المصيرين للجاهلي وللجديد ، ونخلص من هذا أن القصيدتين الجاهلية والجديدة تحتويان على موسيقى وأن اختلفتا من حيث النوع كما أن التجديد في الموسيقى لا يعنى الغاء اللغزات القديمة بل اعادة خلقها من جديد في صورة لحن يتناسب مع ذوق مستمعه ولا يعتبر اختلفا على ما نظن . ويقول طاهر أبو فاشا (ليس للتجديد في شكل القصيدة مقصودا على الشعر الحديث الذى يقوم على تقاعيل البحور الستة الصافية فان للشعر الخليلي « التقليدي » يمكن ان يفتن الشاعر في شكله أيضا فيصوغ قصيدته في مقطوعات كل مقطوعة منها ذات قافية تختلف عن قوافي المقطوعات التي وردت قبلها والتي ترد بعدها . وبسطة طبع للشاعر أن يجمع في قصيدته بين الأبيات اللطيفة والأبيات المجزوءة وهنا لا يشعر القارئ أو السامع باضطراب في الوحدة الموسيقية لأن موسيقى المجزوء من موسيقى اللطام كما نرى في هذا المثال :

قلت للكاس والليالى غريمى أين يا كاس كرمتى ونعيمى
جمع الليل شاربيها فمالي لا أرى بين شاربيها نديمى

فاجابت من احتكم

لليالى فقد حكم

والليالى تسير خلف الليالى حاملات حقائب الأجل
نائم القلب غفلا لا يراها أو يراها ولكنه لا يبالي

آه لو يفهم الالم

آه لو يعرف الندم (١٢)

ويقول أيضا طاهر أبو فاشا (ويستطيع الشاعر أن يجمع في قصيدته طبقا للنظام الذي يبتكره بفوقه بين الأبيات للتامة والأبيات الوافية كما يستطيع أن يبتكر تشكيلة تجمع بين البيت التام والمشتور أو المنهوك) (١٣) ويتوسع طاهر أبو فاشا في حرية التجديد فنراه يقول (نرى أن التجديد في شكل القصيدة ليس وقفا على الشعر الحديث بل يمكن أن يكون في لشعر الخليلي (التقليدي) أيضا والأمر في هذا يرجع إلى ذوق الشاعر وحسن تصرفه) (١٤) .

✽ مفهوم الزمن :

ومن ناحية أخرى فإن هناك شبه اتفاق بين الشعر الجاهلي ولشعر الحديث في بعض المفاهيم مثل مفهوم الزمان ، وفي هذا يقول الدكتور ابراهيم عبد الرحمن محمد (على الرغم من أن مفهوم الزمن قد فقد في ظل التعاليم الإسلامية كل ما يتعلق به من معاني المشقة والألم والنفقاص واللفناء كما تصورهما الجاهليون فإن هذا المفهوم نفسه ظل مسيطرا على الشعر العربي في المصور الإسلامية المختلفة ونستطيع أن نجد صدى هذا المفهوم في شعر المتنبي خاصة والذي أكثر من الحديث عن الزمان ودوره في شقاء الانسان . ويعود ذلك إلى حقيقة أن الشعر العربي ظل يدور من لئاحية الفنية واللغوية في فلك للشعر الجاهلي دورانا جعل منه محاكاة خالصة له الا في قليل من النماذج) (١٥) ومعنى ذلك أن هذا المفهوم الذي كان سائدا في شعر الجاهليين والذي أخذ يتردد صدى فيما بعد في المصور النقابية لهم ولم يخطف هذا المفهوم بل ظل حتى وقتنا هذا ، يعني ذلك أن المفاهيم القديمة تظل باقية أحيانا الا أنها يمتورها بعض التجديد الذي تفرضه سنة الحياة التي لا تقبل الثبات ، ويقول الدكتور ابراهيم عبدالرحمن محمد (وحين نترك الشعر القديم إلى الشعر الحديث نلاحظ أن مفهوم الزمان قد أخذ فيه اتجاهين مختلفين :

الأول : اتجاه قديم يقرن الزمان بالمعاناة والموت والألم على نحو ما رأينا في الشعر الجاهلي ويغلب هذا المفهوم بصفة خاصة على شعر التقليديين من الشعراء الذين يحرصون على استمارة تجاربهم من الشعر القديم واحتذاء نماذجها الفنية احتذاء .

الثاني : اتجاه جديد يتخذ شكل قضايا ومواقف فكرية وفلسفية وإنسانية معاصرة ومتنوعة هي في الحقيقة ثمرة فلسفات حديثة أخذت تغزو البيئات العربية منذ مطلع القرن العشرين) (١٦) .

❖ القصيدة بين القديم والجديد :

وعلى الرغم من ذلك فإن ثمة تقارباً بينهما من حيث أن الجديد هو تعديل للقديم كما يقول الدكتور صبرى حافظ (أن القصيدة الجديدة حاولت أن تجرى داخل بنية الوعاء القديم بعض التعديلات حتى تستطيع أن تستوعب الروافد الجديدة للتجربة) (١٧) •

ويقول الدكتور عبد الحميد جودة (أن الدعوة إلى التجديد في الشعر ليست سبباً يقطع عنق القدماء المبدعين وليست ماء الحياة لهم ، ولا استراحة المعاصرين ولا شقاء الآتين • أن للشعر الحقيقي تاريخ الألوان ، لمواطف ولصور الجمال ورسم للأحلام ، وموقف من العالم والوجود ولحساس بالزمن يتخطى الوضع باستمرار • وهنا يخلد الشعر أكثر من الفلسفة والطوبى • أن الشعر طاقة حياتية باقية مدى الزمان ولا تُلغى أو ترمى مادام الإنسان موجوداً • ولو انقطع تاريخه الفني فإنه يستطيع أن يبتدع تاريخاً فنياً جديداً ويشبع جوعه الجمالى) (١٨) • وللشعر الجديد ألى جانب الشعر الجاهلى هو بمثابة إضافة إليه استقاء منه فالشعر الجديد يضيف إلى الجاهلى من الألفاظ والصور الجمالية والتفسيرات ما لم تكن موجودة فيه ويستقى الشعر الجديد من الشعر الجاهلى قوته كتاريخ تراثى لا يمكن تجاهله إذ أن العلاقة بينهما ليست علاقة انفصالية بل هى علاقة اتحادية • ويقول الدكتور عبد الحميد جودة (فى البداية كان الشعر ضرورة جسيمة هى الامضاء فاصلة أصبحت الضرورة فيما بعد غاية جمالية إلى جانب كونها ضرورة حياتية فيكون التطور الشعرى متحداً اتحاداً كلياً بين ما كان وما سيكون بين المادة والجمال • بين الكلام والشعر • بين الشكل والمضمون) (١٩) •

❖ اللغة في الشعر :

وإذا كان البعض يعيبون على القصيدة الجديدة استخدامها للغة النثر فى صياغتها فنسأل ونقول هل كان الشعراء الجاهليون يفرقون بين لغتين فى كلامهم أحدهما للنثر وأخرى للشعر ؟ فالواقع أن الجزيرة العربية كانت تطلق جميعاً بالصاد بلا استثناء على اختلاف لهجاتها والشاعر الجاهلى حينما كان يكتب شمسره كان يستمد من اللغة نفسها التى يتحدث بها المتكلم العربى الجاهلى دون أن يرجع إلى تراث لغوى فى المكتب ذى الأوراق الصفراء أو محكوماً عليه أن يخترع لغة لابد أن تختلف عن لغة المستمع وتكون بمستوى أعلى بحيث يقدم قريحته وذمته كل القدح ويتعب تفكيره من أجل الحصول على معنى الألفاظ والصور الشعرية الموجودة فى القصيدة • وفى هذا يقول روكس بن زائد العزيزى وهو يعرض لكتاب بناء القصيدة العربية، ليوسف حسين بكار ، يقول أنه (مرض

للغة الشعر ولغة النثر عند العرب وإن للشعر لغة وقال أن كو لردج
يؤمن بأن الشعر لغة خاصة في حين أن ورد زورث لا يرى فرقا بين لغة الشعر
ولغة النثر (٢٠) ، على أية حال فإن للشاعر الجاهلي حينما كان يأتي
بصورة شعرية فهو يستمدعا من البيئة التي تحيطه بكل واقعية فأنظر مثلا
إلى هذه التشبيهات التي جاءت في مقطعة امرئ القيس ومرداته :

إذا قامتا تزوع المسك منهما نسيم الصبا جاءت برياً القرنفل
كان غداة البين يوم تحملا لدى سمرات الحى ناقت حنظل

وإذا كان هذا هو الحال في الشعر الجاهلي من استمداده لألفاظه
وتشبيهاته من البيئة فهل ياترى الشعر الجديد ينهج نفس النهج ؟ لننظر
فيما جاء في قصيدة « أغنية للقاهرة » لصالح عبد الصبور فيقول بعد
شهر من التجوال بعيداً عن القاهرة :

(لثاك يامدينتى حبي ومبكايا
لثاك يا مدينتى أسنايا
وحينما رايت من خلال ظلمة المطار
نورك يامدينتى عرفت أننى غللت
إلى الشوارع المسفلتة
إلى الميادين التي تموت في وقعتها
خضرة أبنامى .
وإن ما قدر لى يا جرحى النامى
لثاك كلما اغتربت عنك
ببروحى الظامى .
وإن يكون ما وهبت أو قدرت للفؤاد من عذاب
ينبوع الهامى .
وإن أذوب آخر الزمان فيك
وإن يضم النيل والجزائر للتي تشقه
والزيت والأشباب والحجر
عظامى المفتته
على الشوارع المسفلتة
على خرى الأحياء والسكك
حين يلم شملها تاجوتى المنحوت من جميز مصر) (٢١)

نلاحظ أن قصيدة الراحل صالح عبد الصبور قد ارتبطت
ارتباطاً واقعياً إلى حد ما بالبيئة . وحسبنا فقط أن نلاحظ هذه المفردات

(ظلمة المطار ، الشوارع المسفلطة ، الميادين ، الخضرة ، الذيل ، الجزائر ، الزيت ، الأوشاب ، للحجارة ، للتأبوت ، شجرة الجميز) .

✽ بكائيات جديدة على الاطلال :

وانذا كان الشعراء العرب بكوا على الاطلال فان للشعراء الغربيين بكاء على الاطلال ايضا وهم شعراء جدد (كما يروى لنا عبد اللطيف عبد الطيم) اذ يأتى لنا بقصائد مترجمة لثلاثة من الشعراء الاسبان هم « ريكاردموليناء » والشاعر الثاني « سباستيان كويباس نابارو » ثم للشاعرة « خوانا كاسترو » .

ويلقب الأول باسم « شاعر مدينة الزهراء » وخصص ديوانا كاملا بعنوانه « مراثى مدينة الزهراء » ويقول في قصيدة له عنوانها « طولول » :

عظيم! مصنع المرمر
القصر النبيل بجدرنه ذات الشرفات
الايواب المحدثية من الارز والبرونز
بيد أن الأعظم من العظمة ذاتها
هو رغبة القسرة التي تلهب
بجيجها اللعاج للضلوع للعزاء

ويقول « ريكارد مولينا » في موضوع آخر من قصيدته طولول :

ماذا بقي من المذنة ؟

ماذا بقي من القصر ؟

ماذا بقي من السلطان ؟

ماذا بقي من الارلدة ؟

بقي رنين للجسارة !!

بقي اسم شرير زائف

ريح حزينة !! (٢٢)

نخلص من كل ما سبق الى أنه بالرغم من البعد الزماني بين القصصيتين الجاهلية والجديدة الحرة فان هذا البعد الزماني لا يمثل فاصلا بين هاتين القصصيتين وانما هي فترة تغيير حضارى في كثير بل وفي كل الفنون والآداب والعلوم وأن هذا التغيير الذى حدث خلال العصور السابقة لم يأت من فراغ بل كانت له أصوله التى قام عليها ولم تكن المدرسة الجديدة لتقوم الا متصلة بما سبقها من تراث أدبى وهى المدرسة التى مدت عينها الى التراث منذ العصر الجاهلى حتى وقتنا هذا لأنها مدرسة لا تسموعب جماعة أو عصرا وانما مسؤولياتها اكبر من كل هذا ، نظرا لأنه قدر لها أن تتواجد في عصر بلغت فيه العلوم الطبيعية درجة من التفوق والتعقيد بالاضافة الى ما نعيشه اليوم من عصر الانفجار المعرفى والعلمى .

مراجع ومصادر وهوامش الدراسة :

(١) دكتور / ابراهيم عبد الرحمن محمد ، مجلة نصول - المجلد الرابع - العدد الثاني .

(٢) دكتور / محمد كامل حسين ، الشعر العربي والذوق المعاصر - دار الشعب .

(٣) المرجع السابق .

(٤) دكتور / صبرى حافظ ، استشراف للشعر ، دراسات في نقد الشعر الحديث - الهيئة المصرية العامة للكتاب .

(٥) المرجع السابق .

(٦) الدكتور / كامل سعفان ، من دراسته في مقدمة القصيدة الجاهلية - مجلة الشعر - السنة السادسة العدد ٢٢ .

(٧) الدكتور / صلاح عيد ، من دراسته الفكر العالمى فى الشعر - مجلة الشعر - السنة السادسة - العدد ٢٢ .

(٨) الدكتور ابراهيم عبد الرحمن محمد ، من بحثه فى أصول الشعر العربى القديم - الاغراض والموسيقى ، دراسة نصية - مجلة - نصول - المجلد الرابع - العدد الثانى .

(٩) أمل دنقل - الأعمال الكاملة - مكتبة محبولى .

(١٠) الدكتور / شوقى ضيف ، الفن ومذاهبه فى الشعر العربى - القاهرة - مطبعة لجنة للتأليف والترجمة والنشر ١٣٦٤ هـ - ١٩٤٥ م .
ص ٨ .

(١١) أحمد أبو سعد ، الشعر والشعراء في العراق - دار المعارف -
لبنان - ص ٢٥ .

(١٢) طاهر أبو فاشا ، من مقال له بمجلة الثقافة - السنة
التاسعة - العدد ١٠٦ ص ٢٤ .

(١٣) المرجع السابق .

(١٤) المرجع السابق .

(١٥) الدكتور / إبراهيم عبد الرحمن محمد - مجلة إبداع - العدد
الخامس - السنة الأولى - من دراسة « الانسان والزمن والشعر »
ص ٤٠ .

(١٦) المرجع السابق .

(١٧) الدكتور / صبرى حافظ ، استشراف الشعر دراسات في نقد
الشعر الحديث - الهيئة المصرية العامة للكتاب .

(١٨) الدكتور / عبد الحيد جودة - مجلة الفيصل - العدد ٣٥ -
مارس ١٩٨٠ - من مقاله « ويبقى الشعر » .

(١٩) المرجع السابق .

(٢٠) روكس بن زائد العزیزی - مجلة الفيصل - العدد ٥٣ - ١٩٨١
- عرضه لكتاب بناء القصيدة العربية من تأليف يوسف بكار ، مقال تحت
عنوان « نظرة في كتاب بناء القصيدة العربية » .

(٢١) صلاح عبد الصبور - ديوان احلام الفارس القديم - دار
الشروق .

(٢٢) عبد اللطيف عبد الحليم - مجلة الدوحة - العدد ٧٩ يوليو
١٩٨٢ - من مقاله « والشعراء الاسبان أيضا يقفون على الاطلال » .

عن الذهاب والعود

وجيز عبد الحاي

... وقالت امي :

- ماذا يبكيك ؟ ...

- قلت يا اماء :

عندما اتوا لنا بميعاد عودته ... رايت ظل الشجر يمتد .. يمتد
حتى اصبحت ظلال الكون متشعبة .. ونظرت الى شقوق جدار بيتنا بتحد
وظللت اخطط على صفحات الورق صورة لبيت جميل ..

قالت :

- وماذا يبكيك ؟ ..

قلت ..

- لا شيء ..

وجريت صوب الشاطئ ، كانت اثنان الاشجار ساكنة وظل الشجر
يصامي حجمه تهايا ، والطيور فرادى منكسة الرؤوس .. اسندت ظهري
الى جذع شجرة ورميت ببصري صوب الماء .. كان ساكنا حزينا متالما
.. لكنه لا يبوح ... ||

قلت ..

- لن أنهج نهجه ... ||

وانترعت منابت الجمع وفاضت فمعدت أصبعي أزيح ما سال منها
على خدي ، شعرت بيدها على كتفي • رفعت وجهي الى أعلى رايت بسمتها
تمتد الى صدري لتفتزع اليأس منه أرخيت عيني الى حصى الشاطئ ،
معدت يدي أحتقن منه وأقفز النهر أستحطه على البوح ••• لكن هيهات
أفاقتني صوتها يشكو •• ان جئت الى يا ولدي فلا دوران الارض امام
الشمس توتف ولا البطون أضربت عن الحمل ••• هزئت راسي بآسى
وقلت •

- كنت أعتقد انه كما ذهب قد عاد ••

هزئت راسها بأسف •• وقالت :

- اسمع يا بنى •• يوما ما كان غداؤكما لبن الثدي فقط أتاكما
السقم بيت لا أنام أمدى يدي ضلوع الصدر تعد • أيكى •• أجرى وأنتما
على كتفي •• أسال •• قالوا :

- عليك بالبحور •••••

أحضرت الشبه والغاسوخ وكومة نار في وعاء •• حظلتها على راحة
كتفي أجوب بها ألق فرائشكما أبسل وأحوّل وأرمى الملح في داخل النار
نبقول : (طش •• طش) يحرق كل عين راتكما ولمّا تصل على النبي
ورغم ذلك السقم يزيد ••••• قالوا •

- ضعبيها في طاقة الجامع ••• أو أدمى الله أن يلهم مخلوقاته
السلفية فعل الخير حتى تعيد لك ولدك وتأخذ ولديها ••

وضعتكما في طاقة الجامع ليلة •• خطيت بكما سبع قنولات ماؤها
يجرى وضعتكما في كفة ميزان وفي الكفة الاخرى وزنكما من الروث الناشف
والشيخ اللعناعي يقرأ التعاويذ لعل وعسى ••• في النهاية فزلت بكما
النهر في ليلة النجوم فيها منهكة ••• تجشأت أنت وسكن هو مزرتك
أفقت هزئت فنجل عينيه وسكن • ناديتك لبيت • أما هو فحول عينيه
تجاهي بلا رد والآن ماذا يبكيك ••••• ؟

قلت حينما عاد خلّت أنه هو الذي سافر •• لكنني تعجبت من شكل
القبعة التي على رأسه والذى المهر على الجسد ••• زاد عجبى من شراسته
في تناول الطعام وصوت نومه الغريب ••• قالت وقد أضحى حزنها يحسه
من يدرى ومن لا يدرى ! •••

- وماذا يبكيك ••••• ؟

- قلت : كيف لا أبكي وأنا الذى عاشرتَه منذ أن كنا أجنة في رحم واحد .. الآن هو يرى الميت في اصلاح دارنا والبقاء فيها .. بل ذهب بعيدا حيث الفنادق العالية البنيان ...

صاحب والدمع قد غسل وجهها ...
- وماذا يبكيك ؟ ...

قلت وللبقاء يخفق الكلمات في بطني :

- كنت اعتقد أنه أتى لك بالدواء يا أماء ... كنت اعتقد أنه قد أتى لك بالدواء .. ضحكت وضحكت وقالت :

- نواتي من هناك ... نواتي من هناك ؟

سبقتني الى الدار .. عبت وراثها .. وأنا كلى اصرار أن احضر لها الدواء وبأى ثمن .. قلت لسمجى لى يا أماء بالسفر ... !

ضحكت وأنا تعجبت :

قلت : أنا ذاهب من أجل دوائك ... !

علا صوتها بالضحك ..

قلت :

أنا لن أنهج نهجة ..

علا صوت ضحكها أكثر ... !

قلت : أنا ذاهب حيث المدينة القابعة على الشاطئ والتي فكوا من حولها القضايا نخلت أن صوت ضحكاتها يسمع الكون .. لكننى كنت قد حسبت أمرى .. على أبواب المدينة التى فكوا من حولها القضايا رأيت طوابير من البشر .. جميعهم أيديهم الى أعلى .. الكثير منهم يحمل في الايدى المرفوعة أشياء عديدة ... راديو .. قماش مبهر ... قديمه .. تفاح .. حتى غلب اللبان ...

أخذت أنفحص كل الايدى .. لم أجِد أحدا يحمل نواء .. تعجبت ممن يقومون بالتفتيش .. كانوا يبحثون في كل شيء .. حتى ثنايا الجسم ... وأحيانا في الاماكن الحساسة .. أصابنى الاشمئزاز وبدأت أفكر

في احتقارهم اتانى شعور مخيف (ماذا لو انهم يفتشون الرؤوس) عندها وصلت الى حيث اُحد المعارف ... رجب بنى وقال :

- سنبدا بالاحزمة الجلدية . فقط عليك ان تتذكر انه يجب ان تبيع كل ما تأخذ ... وما ياتينا من رزق فهو مناصفة بيننا ... !

قلت : بصديق متى اتمكن من شراء دواء امى ... ضحك الرجل وقال بذهاء :

٣ كلما كان الكسب اكبر كلما تمكنت ... بعد حمل الاحزمة ... اشكرت عربة (يد طبعاً) صرت املك محلا متقلا ... أصبحت اعيد الدواء على ما تحمله عربتي ، وبات الخجل غريبا عنى ... عرف كيف تجعل المئات ... الالوف صرت افكر في المحل ... كيف لا اكون من ذوى المحلات وقريبى أصبح يقول عنى ... (الولد الفهلوى الخطير) ذهبت لاشترى اُحد المحلات ... رأيتهُ هو بيمينه كنت مازلت غاضبا منه ، فلم امد يدي للسلام عليه . اخذ يضحك تذكرت ضحك امى . ضربت رأسى بكنى جريت اسأل عن الدواء . كلما سألت في المحينة ... ضحكوا . اسأل وهم يضحكون ... يضحكون على ماذا ؟ هل انا مجنون ... ؟ لم اُتم ليلة ان رؤيته في اليوم التالي كنت ارفع يدي وأنا افتش لم اك مهتما بها يفتشون ... ؟ حينما قربت من المنزل شعرت بالخجل يحتوينى كيف ينلسنى لى ... اخبرها : اننى لم اتسدر ان احضر لها الدواء ؟ كيف أستطيع اُتنيها بان تاتى معى الى حيث يمكننى ان اُتني محلا ... ؟ كنت اقف مرتبكا . عندها تقبعت منى وقالت :

- لا تخف يابنى ... لئنى اعرف ما بك ...

حملتنى بين يديها وانا لا اُقاوم . فقط كنت اُتعجب . كيف واتتها هذه القوة . مشيت بنى الى النهر وكانت الدبكة مازالت تصيح ونزلت بنى النهر . واخذت تدعو الله ان يهدى مخطواته السفيلية الى فعل الخير كى ياخذوا ولدهم ويعيدوا لها ولدا ... !

قصة قصيرة

سقوط مدينة مع لى

عبد القادر عيسى

سعى للقضاء شخص ما • لا بد أن يجد افسانا يتحدث اليه •
لا بد • لأن حدثا مهما سيقع • انقاذ المارين من السقوط في طفسح
الجارى • مهمة اسمى من البحث الذى سرق نور عينيه في سبيل العثور
على أول من استعمل كلمة (ملش) • ما كان يعرف أن من أصيبت
نفوسهم بالامطاب والتلف يفضلون السقوط على أن ترفعهم يده •

من السناء الى بالوعات الجارى • من الجارى الى السطح •
سقوط جليل ومروع • مز قلبه • ربيع الامطار في الوحل • في الميازيب
المسدودة • وضع كاد أن يستل نبض قلبه • بالحجب • أشرف على
الفرق • قالوا : يستحق • • • وطلبوا الى أبيه المساعدة للقضاء
عليه • ولم يمت - ذلك الولد للشقى • • •

الأصابع التى براحة يده • خرجت من تحت التراب • • • مدادنا
السعف وأعصان الزيتون ونسج القلب • • • راحته التى خرجت الأصابع
منها • رقيقة • كمطرحة الخبيز • متسمة خفيفة مثل الصحات
البلورية • • • تطولها جروف من الوشم : ا • • • ق • • • ر • • • ا • • • ضاحكة
حيننا وعابسة أحيانا أخرى تحت خيوط شمس الشوارع الذى يتلوى
كجسد أعوان عجوز

في المرة التي ابتسمت له - لم يرهما أحد غيره ، ولا حين تداخلت صور كثيرة من أزمنة بعيدة تحت أمواج قصيرة وطويلة متشابكة .
الوجة الأقوى ساكنة في الأعماق . . تاركة جسده نهبا لزعف ملايين الأمواج القزمية الضاحكة . . أصبحت الفكر التي سلموا بها تدمره ، وبعد أن قالوا : أصابك ديناميت موقوتة . . كان هو قد بدأ البحث عن كون تسطع فيه رأسه .

عادوا الى نوبات القفز والتراقص برغبات خالية من الحب . . .

ركض قدامهم مستغيثا : عاطفتي في طويقها الى الفرق . . بسيارة انرضى للبيضاء انطلقوا خلفه . ظلوا يقرعون الجرس النحاسي لعل للناس يساعدون في اللقاء القبض عليه ، ولبت منطلقا بجمائه النازغة حتى داهمت تسحماه اصدااف البحر . . ساكنين صدفية حزت بطنى رجله ، وتقيها القرد للطلق في شرايينه . . أنا كنت انسانا . . لماذا وضعننى في جنوب الوادى مع المساخيط ؟ . . انهم يصرون مع انسان ملئ بالثقب والتمنيح وقصص الحب والخرافات .

صوبوا السهام الى رأسه حيث كان يرشى زمن الفراشات البريئة ويدغات النحل . قبل أن تقبول وتقبول وتقبول العسل الأبيض في اقراص الخلايا الهشة ، وكان مصرا على عدم الخضوع لفكرة الفشل في العثور على شخص ما . . حتما سيعثر على انسان حقيقى .

في ذلك الزمن . حملت لليه الموجة الثانية من الامطار قرعة جافة بها ثمار غريبة الالوان ، وقرن بقرة كالنفير . . نفخوا فيه : امسكوا المجنون . . اصابعه اقلام تقتل . . تدمر . في عالمه هو . . قال لم تعد تستعمل مثل هذه الكلمات . . علقوا على كلامه : تدعى نقاء السريرة وقلبك اسود ، ثم ساقوه الى حيث يرقد أبوه لعله يساعدهم على استخلاص قيمة الفواتير القديمة منه ، وطوال الطريق كانوا يقسمون له أن أباه لبت في خدمتهم - مخلصا - منذ ما ينيف على مئة وخمسين سنة .

صاح . . ببح صوته ، لم يجبه أحد . أمروه أن يبحث عنه في مكانه . نظر في الظلام . . لا ديدان . . لا عظام . . لا جمجمة . . (لمن أسرد أحزاني) . . بقايا من أوراق تشيكوف . . الورقة الأخيرة من « الحضيض » . . ملزمة كاملة من « مخلوقات كانت رجالا » لجورجي . . أما عن أبيه فلم يكن له هنالك أبى أثر يذكر . مع أنه طوال الزمن الماضى لبت يتقاوم وحده ، وقد انصرفت مجموعة ملثمة الى خلع الكفن عن جسده . . مائة عام في القبر بدون ملابس . . لا عظام ، لا جمجمة .

•• شيء لا يعقل •• هذا العمر القصير مشى بقناع آخر ، وهو المتحول
 المتغير • المولود • الميت • الحالم حتى الرمح الأخير بالسحر !
 استغفزه شكل أصحاب النعوش الجديدة •• من أين جاؤا بملامحهم
 الاستبدادية وهم موتى بأطراف لا تزال دافئة ؟ •• جمجمة أبوه كأس
 متربة بعصير الدم وعصير الغضب •• أشربوا •• هذى دمانى النازفة ••
 أصداف البحر سكاكين ملوثة بالدماء •

دار علي عقبيه •• تأمل لوحة القبر الرخامية •• يا أيها الانسان
 •• نقش بقلم الساميا الذى كان يستعمله الملوك •• تلك الكلمات التى
 أشعلت النفوس بالفتن والكراهية والحروب •• مزق •• اضرب برجلك
 هذا شراب بارد وهذا شراب يغلى فى البطون كغلى الحميم •

اثر مراره من قبضتهم قرر قومندان مجمع المزابيل والمخلفات تنفيذ
 بنود قانون عجم السير ليلا •• الهروب من الزبلة الى قلب مصيدة
 التاريخ فوق قاعدة حجرية بمدينة المساحيط أمر بات لا يشغله كثيرا عن
 أحوال البلدة التى تشمل المسدة فيها بكل ضراوة الجوع •• من زمن
 يوسف الى عصر القصر يعيش على تناول الخبز من أيدي أعدائه •

بعد عدة أيام أوقفوه وخطوا أسنانه وخطاها فمه وأمره أن
 يتغذى على أكل نفسه •• الإفرازال التى نضح بها جنحها - كانت
 غريبة عنه •• فضلات كريهة •• بثور تطفو على الشاطئ ، والغشاة التى
 خصصت لتسليك الميازيب سرقها الكناس ليسند ظهره المكسور اليها •
 وسط مجمع المزابيل •• دوى جرس المربة البيضاء التى يقودها أطباء
 مستشفى الأمراض العقلية •• قالوا بلغة أجنبية أنهم قدموا عن طريق
 الصحراء ، وتذكر أول موج أناخ بركابه بالفسطاط ، وهو يتابع الاستماع
 الى أصواتهم قال هذه الكلمات قد شابتها عجة ، ثم عاد وقرر أن لسانا
 محليا عمل معهم كشافا ومرشدا •• أيصق ؟ ادعاء بالتقدم واللغة
 البكر تشيع • أيصق ؟ كل شيء من حواليه يشيع ليقطور (!!)

•• ملش •

تفاوضوا عن اعتذاره بالسؤال :

- ألم يمر بك رجل بييد واحدة ؟

أخفى عن الطبيب يده ثم أجاب :

- سيدى - أكرر - لا أستطيع رؤية كل شيء بفردى •

أخرج الطبيب رأسه من نافذة السيارة وقد بدا وجهه عابرا

بالفرقة :

- رجل بييد واحدة وعين واحدة •• لا يصعب على المرء اكتشافه •

أخفى عينيه المقنوعة وأجاب :

- لم أر شيئا !

حكايات صغيرة

محمد جلال

١ - دائرة التور والفلان :

لم تخلف هذه الجياد موعدا ، مع تباشير الفجر كانت اسراب الجياد البيضاء تخرج مع الشمس وتأتي بأعدادها الضخمة تحمل خلفها كتل الغبار ، الذي يلتصق مع الضوء فتبدو كالسراب في الصحراء ، ولكن أهل القرية لم يعودوا يلتفتون إليها فبعد أصبح شيئا عاديا أن تظهر الجياد ثم تدور حول القرية وهي تصدر صهيلا عالييا وجميلا في نفس الوقت : وكانت تتجه مع السور النهار إلى عين الشمس الغاربة فبفضل فيها ، وكانوا يعرفون أنها ستعود مع الفجر ، ولا يعني ذلك أن أحدا من القرية لم يحاول للوصول إليها ، بل أن هذا حدث فعلا ولكنهم كانوا دائما يختفون ، فان الذي يذهب مع الجياد لا يعود إلى القرية أبدا .

٢ - لقاء القوارس الضخمة :

لما جلست مع صديقي أخيرا .. وحنا .. أخنا نضحك وكنا نشرب الشاي الثقيل الذي قمته أمي من لحظات ، قال صديقي أنه كاد يفشى عليه مرتين اليوم ، مرة حين تبعته سيارة بوليس زرقاء ، ومرة حينما التقى بأحد المخبرين القدامى . وقال صديقي وعلى فمه - لا تزال - ابتسامة واسعة : « ان هذه اللقاءات لم تكن سوى بنت الصفحة » وأخنا نضحك مرة أخرى بسبب هذه المسألة ، لكن صديقي انفجر ضاحكا لما أخبرته أن عسكري البوليس إذا رآك الآن فسوف يعطف عليك ، وقلت له

لقد تغيرت كثيرا يا صديقى هذه الأيام * وكان وهو يقول لاعلا فعلا *

• لا يزال يصحك •

٣ - خواطر رجل على مقعد ذى عجلات :

من خلال النوافذ الزجاجية للمريضة ، كان يندفع الضوء القوي الأبيض في مواجهة الظلام المحيط ، كنت أترقب كل يوم تلك الحركات القليلة التي تظهر في الممرات خلف هذه النوافذ حيث تعترفينى هزة كبيرة من السرور على اثر مشاهدة الاشباح البشرية تتحرك وتبدو رؤوسها كنقط صغيرة ثابتة ، بعدها اغلق النافذة وأفود أتنفس الصعداء أنتظارا لليلة القادمة حيث افتح النافذة وأرتقب الضوء المندفع وحركة الأشخاص في المبنى للرسمي المواجه لبيتنا •

٤ - الكلاب :

صطلت الى القرية وكانت مصالها قد تغيرت تماما •• بدا ذلك واضحا حتى في ظلام هذه الساعة المتأخرة من الليل ••• ولولا أن السائق المعجوز أكد لي أن (هذه هي قريتك التي تبحث عنها) لما عرفتها قط •• تنضخت واجهات الدور واستطلت الأطراف بطول الطريق الزراعى •• خلفتني السيارة القديمة على غارعة الطريق •• حيث لم يبد في الحرب امامى ما يشير الى الحياة أية حياة •• كانت الدور مظلمة النوافذ والابواب ، لا يظهر منها بصيص ضوء يشير الى وجود البشر • استقرت أصوات الطيور والحيوانات فلم أسمع شيئا •• شعرت بالقلق والضيق •• اذ كانت القرى تصحو في ساعات الصباح الاولى بكائناتها جميعا في مرة واحدة قبل الفجر بكثير •• لكنها فيها يبدو كانت أطلال قريتي القديمة ، ولم أجد بدا في النهاية من التوغل في الدروب الى قلب القرية كيئ كان بيتنا القديم •• ومع أول خطوة في الحرب فاجأتني الكلاب الجاثمة في الظل بالنباح المتواصل فكانما إنشقت عنها الأرض •

٥ - الدروب :

كانت الخصرة تملأ المكان حولها والرجل المعجوز والغلام الصغير في جلسة مميزة ، كان للرجل الكبير ببسطة امامه خريطة كبيرة ملونة للعالم بها نقط كثيرة ، وعلامات متداخلة ، ويشير ما بين الدينة والدينة - ببجبه - الى اركان للعالم الاربعة ، والسلام يرنو بانتباه كامل نحو الرجل الذى لم يكن يتوقف عن الحديث بصوت عال للغاية ، لكن المكان المهدم والأشجار الكثيفة والامق البعيد كانت تمتص الجلبة على الفور •

وفي اللحظة التي أراد الرجل أن يلتقط فيها أنفاسه ، ثبتت عيناه في اتجاه واحد أمامه ، فبدأ مضحكا وهو يرتدى زى البحارة القديم فوق جسده المكتظ وشعره الأبيض الكثيف الذي غمر وجهه ولحيته .. لقد جثم في الاتجاه أمامه ثقب ضخم ، بدأ من قريب رهيبا بهدوءه نواثق .

احتضن الرجل الغلام في لحظة ، لكنه نجا دفع الغلام خلفه وممس له بصوت آخر غريب يدعو للانسحاب ، وبالفعل اتجه الغلام للناحية الأخرى ، وجثم الرجل الكبير في وضع الدفاع .

٦ - القضاء :

كانت صغيرة دقيقة بيضاء ، ذات شعر قصير ، تشق الطريق العام بخطوات سريعة ، وقلت (انها هي فعلا) وتابعها بنظري وقلت (كم تغيرت) كمية الدهان على الوجه وذلك للبياض الشاحب والابتسامة التي اختلت وحل مطها الفم البارد ، وكان فما دقيقا جميلا محدا ، أعرف انه فمها هي ، قابلتني بنظرة مستقيمة باردة كالثلج ، وقلب انا أحاول اللحاق بها (لقد نسيتني تماما ، أو هكذا أرادت ، ولكنها لم تصد هي فعلا) .. وهنت خطاي على الطريق ، واخذت هي تبتمد حتى أصبحت شبحا ، ثم اخفت في الضباب .

٧ - نوبة صحيان :

صوت البروجي يقتحم بطيئا .. بطيئا .. يستولى على جسدي كله ، فأنتبه .. أسمع المقطع الأخير .. أهر رأسي .. أنفض عنه كل ساعات الليل القصير .. التفت حولى حيث فتحت عيني أيضا .. فأجد كل شيء ملونا بالكساكى .. الأسرة ذات الدورين بطول العنبر الضخم .. والجدران .. وأنا ملابسى .. والأغطية .. أنفضها عنى .. فأنيق .. وأسمع أصوات الآخرين عند الصحيان .. يقفزون من الأسرة ، تتشابك جلبتهم مع المقطع الأخير للبروجي ، تباطأت تلك المرة ، وأنا أحقق في النفاذة فلا ألمح شيئا سوى الظلمة المحيطة الثقيلة التي كانت يوما تظهر قبل الفجر بقليل .

أصبت بالدهشة الحقيقية وأنا أتلفت حولى فلا أجده أحدا .. لقد خلت الأسرة من الأفراد تماما .. وبعث كما لو لم يمسسها بشر .. وخفتت ضجة الزملاء وانتهت ، كنت أقف بجوار سريري ممسكا بالحديد البارد بكل قوتي ، وللحظات قصار ، هرعت بعنبرها لخارج العنبر حيث طابور اللتام الأول .

الآخِر

جذر الشجر الربانز

عشرات الجالسين على الارض وعشرات اللفائف المتلفة بالطعام
ومساحات الظل القليلة ، كل هذا ضاعف احساسى بالملل • نادى الشاويش
بعض الاسماء • اللعنة • لماذا يجطلون زيارة السياسيين فى النهاية ؟
فكرت لحظة أن أهرب من لقائه لكن أهـ وشقيقته قد شاهدتاني •

نظرت بضيق الى صديقه الآخر • جاءت خطيبته أيضا ، جيد أنها
لم تتركه فى هذه الظروف • سيرة تكره أن أنكلم معها فى السياسة • لو
كذت بالداخل ربما ما كانت لتأتى • كتبت ضحكى منكما تذكرت أننى
لم أعترف لها بشئ بعد • لماذا لم يحضر أبوه لعله مثل أبى • لماذا
أذن لم يصبح مثلى ولم أصبح مثله ؟ سيرة هى السبب بل موت أبى
مبكرا بل مئات الاشياء الصغيرة • ما هى البطولة فى أن أكون مثله •
لا شئ سيعتبر سوى انتقالى الى هنا • عشر دقائق زيارة كل اسبوع •
لا أطيق الابتعاد عنها كل هذا الوقت • فكرت فى مناورة جديدة تنتهى
باعترافى لها • لا أستطيع أن أقول لها أحبك هكذا مباشرة • عيونها
دائما تسأل « ثم ماذا ؟ » أحلمى مجرد احتمالات • الاحصائيات
تتحدثنى •

نادى الشاويش اسمى مع ثلاثة أسماء أخرى • عبرنا البوابة الاولى •
أوتفونا طابورا • « للرجال يختمون يدهم للشمال » عبرنا البوابة الثانية •
تحت يدى اليسرى • تلقيت الختم • نظرت بفضول • هلال وثلاثة
نجوم • الاشياء لا تتغير هنا على ما يبدو •

غيرنا الباب الثالث • توقعت وجهه الساخر • صممتى الاسلاك الحاجة •
 النافذة الصالية بخيلة الضوء • نادانى هو • جريت نحو الصوت •
 امتدحت يده • دخلت أمه أمسحت لها الكسان • قبلت يده مرارا •
 واستندت على الحائط القديم • جاءت شقيقته وخطيبته • يده ما زالت
 خارج الأسلاك • أمسك شعرها • دائما أسحب يدي من السلام قبل
 أن تفعلها سيرة • سعدت بصرى بعيدا الى الثلاثة الآخرين • لاحظت
 مشاهد مشابهة • تدلخت للكلمات المشابهة •

رغم الابتسامات الحقيقية فان ثمة دموعا يؤجلها الجميع ست دقائق
 أخرى • ضحكاتهم عالية خلف الأسلاك • قال صديقه الآخر آخر نقطة
 سنياسية • وجدتنى أضحك بصوت عال مثلهم • لا خطت خدوشا دامية
 في يدي أحدهم • لحت فتحة الاسلاك الضيقة جدا أدركت أنها مصنوعة
 بالآلاف الأيدي التي حاولت الامتداد •

بعض الأشياء تتغير هنا اذن •

نظرت الى يدي ، اكتشفت أنها ناعمة •• أكثر من اللازم •

شعر

صقر النوء

سَعْدُ عَرْفَه

(في البدء كانت مصر)

يا صقر النوء
 احبط بالبرد القارس ، بالوعشة ،
 بالحنى بالقى
 اضرب بجناحيك العجز ، الكسل ، الدفء
 في الولدى المقبى
 ايقظ شوق الارض المطرى
 للزينة ، للقدرة ، للذرة
 ابسطها من مرتبدها
 طامها بهواك الغجرى
 فلكم تمسق هذا اللوطه ...

يا صقر النوء
 احبط بالغيث
 فالقحط وبيل

والنفيل
 ما عاد يجود بشيء
 وللصمت ثقل
 وكلامي أن أبغ القول ثقل
 وصلبي فوق الظهر ثقل
 وسكبت الصبر على زيت التقدير
 فأنطفا للضوء !



يا سارق أحلام المرء
 وكل الشيء
 يا هذا الوليد من أقصى جزء
 لن تمكث بعض الوقت
 فبطول الصبر ،
 بعرض البطة
 وبعمق الطينة والرزء ،
 وبثقل العيب
 يتشكل صبر للنوء
 ينقض بحلم الملء
 ما بين القطر للراعد والماء للراكد
 ما بين الجلبة والصمت
 تهتز الأرض وترجو بالحرية والموت
 ينفث الجرح للواعد
 ينبجس الدم - للبرء



قد حان الوقت • لتمودى يا دائرة الضوء
 قد حان الوقت • لتعودى يا دائرة الضوء
 قد حان الوقت • لتكونى أنت • ولا شيء ..
 يا مصر - الجيد •

قصيدة النهار

هشام قنطري

فأنت ككل الذين أريدوا
أوجه الحياة رداءاً جميلاً
تمنيت أن يطلع الصبح من قبضتك
فعلت ما كان حتماً عليك
وبنا كان حتماً على الناس جيلاً .. فجيلاً
« باجوا نبرودا »

هوى فؤادك للبعيد وللبعيد
وانسج خيوط الفجر صافية
وجمعها رداءاً للوليد
قد آن أن تغزو بلاد الله في مرح
وتطن أن أرضك والسما
توجدوا في القلب ، وإكتمل النشيد
والآن ينبجج القصيد
حاصرت حزنك بالعيون الحقل
مجنونا بأغنية تلحنها

على أوتار بحنر أنت منبعه
 فقم ليلم تباشر الهوى
 فالعشق ضوء لا يبيد
 حاصرت حزنك بالفؤاد للطير
 تصحو وردة نشرت أناملها
 بجسم الأرض - كل الأرض - فالتحت
 وفتحت للنوافذ ، عانت فيك المقدس
 واصفقتك عشيقها ونبيها
 ناطبع على الخد المتيقن قبلة
 ولترتد اللوب الجديد
 جيب فؤادك للبعيد وللبعيد
 قد كنت صحراء وبيد
 واليوم أهدتك النجوم بريقها
 فالمر أغنية لعيد
 للعمر أغنية لعيد

”على بعد ما يمد الندا“

سحر محمود الأسير

على بعد ما يمد الندا
قلبي اندبح يأس ورجا
رعش الحروف على شفتي
ليت ملامحي ف صرختي
لبقيت جسد من غير ندا
وبقيت ندا .. من غير جسد

تخل مظاهر في قصيدة
تخرج قصيدة من مظاهر
وانتى بعيدة عن لللى حبك في القصائد
واللى حبك شوق وخوف
وانتى بعيدة عن لللى سافر ،
واللى قتلاه الظروف

لحظة صفار الموت على ستر العساكر ،
لكن سمارك يستحيل
يقبل يهاجر أو يميل
يا لى ذليك بسمتك ساعة الرجوع
يمسح ذليك دمعك ساعة الرحيل
على قد عتلى ما يفهمك
على قد قلبى اللى انتنقش وردة حنين ف مخدتك
واللى انتنقش وردة وفاء
يوم تخرجى مروح الرفاق
كل للرفاق
والحزن داء
زخزانة ليا ف وحنتى
يوم تخرجى يوم دخلتى حسب الظروف
والعشق ترسانة حروف تحذف قصايد ناحيتك
والمين تنوof حريتى وردة ف فيطمان حريتك
فجر اتولد صبر وجلد من شهقتى
يوم دخلتك يوم دخلتى حسب الميعاد
والعشق ترسانة سيوف تطلب ولاد
يا ملقرى سموا للندا .. شوق للعيلاد -
مرسلان جهاد - تفتح مدالين لمرحلتك
يا ملقرى وللا الزمان لسه ما حشش خطوتك
على بعد ما يصد للندا
وتشقق جروحى فى بحتك
أهوت جسد واعيش ندا
أعيش قصيدة تقول ،
بنيت وولد
ترفع ايديهم طرحتك
يوم للزفاف .

الكلمة المجداف

السيد بنان

أنا عبرى ما كنت فى يوم خواف

ولا أحب اللقمة الحاف

ولا أحب الكلمة النايمة

الخائفة تحت لحاف

ولا أحب الحق مراكب نايمة

ماشية بجون مجداف

ولا أحب للصورة للباهة للون

اللى ما تنشف

ولا أحبك يوم يا حبيبى

تقولى ان احنا ضعاف

أنا أحب الحب لذات الحب

يكون شفاف

وقلوب الناس تممر بالحب

وتبقى نضاف

خلف الطباشير المألوف

و. الزميل صميم الفجلاوي

شوكة في الحلق أنت ، واللغة

شسبق يطول

وطحلب ينمو على وجه القمر

تتعلق الأحلام في سقف الجهاجم .. كالورم

جثة تهتز في كل الوجوه ، ومصحف

عينك ظل

كان وجهك يستهل

كان وجهك مثل نجمة

مثل قوس النصر كان

ملء شارلت الجنود

ملء جدران للشوارع

مثل ماء النصر كان

ملء خارطة البلاد

فرحة الأطلال كان

أرجوحة في يوم عيد
كان أغنية ٠٠ وكان
ملء أشيائي البسيطة
والنفاسيل الصغيرة
كان وجهك ٠٠ ثم كان
غامضا ٠٠ كرحيل موجة
حائطها ٠٠ ومسافتين



للمتعبين ملامح غير التي في الشعر
هل تستبيح ملامحك ؟
للمتعبين ملامح غير التي في الشعر
لو تقرا الاثر لتهم
من سار قبلك بالنزق
لا خيبة لاحت
لا بهمة حلت
أو حصان من ورق
- قمر تطلق بالافق -
- أفق تطلق بالقمر -
فاتخف بذاكرة الرمال الى المطر
واخلع حذاءك - لست بالوادي المقدس - انما
كي تستريح
تعب مريح

للمتعبين ملامح غير التي في الشعر
لو تكتب للشعر لترجل
وافتح قصائدك للجديدة بالبكاء على اللال

ثم عقب بالغزل
 ان لم تكن أحببت
 فاشرح عن مدارات القمر
 عن بيوت طيبة
 وانظر الى عينيك في عمق المياه
 هل تنتمي للنهر في جريانه ؟
 هل تنتمي للطمي في قيعانه ؟
 هل تنتمي للطمي في لون بشرتك الفريدة
 وانظر الى عينيك في سوق الخضار
 هل تنتمي للبائعين ؟
 هل تنتمي للمشتريين ؟
 أم تكفى .. بمشاهدة !

اذ تنكرك الأشياء الواضحة قليلا
 تفقد رؤيتك الواضحة .. قليلا
 وقليلا
 تفقد وقتك
 فيضيع القادم من بمدك
 - فالزم جرحك -
 والزم عينيك للدايمتين
 والزم امرأة تولد منها .. تولد منك
 تكبر فيك - الآن - فتكبر
 تخلق فيك البحر - فتعبر
 يخرج منك الوطن .. متشهد

محاولة...

لعمري مراسل

لتكن طفلا صغيرا
يخشى الروح ويكبر
لتكن يوما جديدا
يرتدى تاريخنا سطورا وينخر
لتكن سيفنا يوازي الانهزام
يمتطيه الآن ينصر
لتكن اى قصيدة
فأنا ابغى بعيدا
أنثر القلب أمامه
ثم أعبر

* * *

قف قليلا
واحتوى حزنى قليلا
غامض فى رثتى يلمرنى أن
« ارسى وجهك حالا »
محاوّل
استعيد الاستدارة
واحاول
لون شعري
واحاول
ثم أفضّل

* * *

قف قليلا
 فاننا اخذك اللحظة روعي
 لتري لي مفرداتي
 « قروية »
 اقرأ الأرض حكايات قديمة
 عن بيوت الطين من تحت الرخام
 وارى كيف الخفافيش تعرت في الزحام
 عبت الشمس ليمتد للظلام
 وارى رغم الهزيمة
 كيف يفتح القمح خبزا
 والنباتات تبيمة
 كيف تطل للحجاجات الامومة
 والشجيرات للسلام
 « ارسى وجهك حالا »
 واحاول
 شكل عيني ... شحوبى
 ثم افشل

قف قليلا
 فاننا اخذك اللحظة صدري
 لتري لي مفرداتي
 كان يسرى في الضلوع
 وطن مزحم بالاضغيات
 حاول استيعابنا فانشق ...
 فردا ... وجموع
 فانتحي عنا وهاض الآن رمزا
 يحتمي سخطا وجوع
 « ارسى وجهك حالا »
 واحاول
 شكل انفى ... وشفامي
 ثم افشل

قف قليلا
 غائبا أمضك اللحظة اثنياني الصغيرة
 كتبني ٠٠٠ حلمي ٠٠٠ جنوني
 عزلتي ٠٠ يومى الأخير
 انشطارى داخل الذلت قصائد
 وانسلاخى من جنورى كى اكون
 « ارسى وجهك حالا »
 واخساف

أن يكون الكون مثلى
 يتناساه للتوجد
 أن يكون الوجه كالمرآة شكلا
 لا يحدد
 « ارسى وجهك حالا »

واحاول
 اتلانى
 اتماوج
 اتوحد
 اتشكل
 اتقصد
 اتقصد
 اتقصد

المساقى والشارب

محمد هويدى

فجأة ، وبينون مقدمات ، رحل محمد هويدى •

لم يكن قد تجاوز الثلاثة والأربعين ، حينما مات - بخبطة صدرية مباغتة - تاركاً زوجة وثلاثة أبناء ، وانتاجاً أدبياً وقصصياً ونقدياً لم يحظ بالمعناية الكافية •

ترك هويدى عدداً من القصص القصيرة تشكل ثلاث مجموعات قصصية متجانسة ، قدم أصحابها ومحبوها أحداها الى سلسلة « اشراقات » التى تصدرها الهيئة العامة للكتاب ، بدراسة الناقد ابراهيم فتحى •

وترك رواية بعنوان « رباب » كان قد قدمها قبل وفاته بقليل الى دار الفكر « لتتشر » •

كما ترك دراسة نقدية بعنوان « بنية المكان فى الأدب » ، كانت موضوع الماجستير الذى ناله من لأكاديمية الفنون عام ١٩٧٧

و « أدب ونقد » اذ تتشر قصته « المساقى والشارب » ، فانما تقدم تحية متواضعة الى هذا الكاتب الذى انخطف بغتة ، داعية اصدقاء ومحبيه وزملاءه فى الحركة الأدبية الوطنية المصرية الى الاعتناء بجمع تراثه الأدبى ونقدية الناس والقراء ، وفاء منسا جميعاً له ، ولأنفسنا ، وهذا الضعف الایهمن •

« أدب ونقد »

لم يكن المكان مظلمًا • لم يكن مضيئًا • كانت رمادية تكسو الأشياء
بأستحياء تزهو ثم تبهت •

منضدة وشمعة على مومة زجاجة فارغة وساقى •

— مساء الخير •

أشعل عود ثقاب • أظافره طويلة • أصابعه طويلة • أضاعت للشبعة
وجهه • أسمر نحيل خشن الشعر • حاجباه ككتان ملتحمتان • عيناه
سوداوان حمراوان بيضاوان • وجنتاه غائرتان — يبتسم — أسنانه
سوداء • يضع كأسا على المنضدة • يسأل :

— ماذا يريد سيدي ؟

« أريد أن أنسى » قلقتها لنفسى •

— مشروبًا قويًا ؟

— مشروبًا قويًا •

ذهب • « ما الذى أريد أن أنساه » كدت أذكر • عاد • وضع على
المنضدة زجاجة • قال :

— كأس كاسان ولن تذكر ...

— لا أعتقد •

— أوكد لك •

— ليس بهذه السهولة •

— أراهفك •

— بماذا ؟

— آخذ منك ما أراه ثمنا لها •

— ولن كسبتك ؟

— أعطيك حيساتى •

مربعات صغيرة متلاصقة حمراء وخضراء • تزهو تبهت • تظلم تحت
الأضواء الهاربة من الشموع المجاورة • الشموع تصنع ظلالا ، للظلال تنبع
من قاعدة مظلمة ترتعش أسفل الزجاجة الفارغة ، للظلال قصيرة • طويلة •
نحيلة • سميقة • شفافة • باهتة • داكنة ، للظلال تتباعد • تتقارب •

تتعاقد • تتفارق ، للظلال كلها لشمعتي ، كل ظل لشمعتي ينسام في ضوء
شمعة • ظلها في ضوءها ينسام تحتها ، كأس • كأس واحدة • دماغي
مارغة • عديمة اللون • عديمة الرائحة • عديمة للطعم • كأس ثانية •
ثالثة • أيها للساقى • أيها للساقى •••

- نعم سيدي ؟
- الخمر عديمة اللون • عديمة للطعم • عديمة للرائحة !!
- خمر جيدة •
- لا • لا • أنت •••
- كم كأسا شربت ؟
- ليست خمرًا •
- خمر قوية • كم كأسا شربت ياسيدي ؟
- أين صاحب المحل ؟
- ليس له أصحاب ياسيدي • لا داعي له ••• الخمر جيدة •
- تريد أن تفقدني صوابي ؟
- يبدو أنك شربت ثلاثة كلوس • لا تشرب الكأس جرعة واحدة •
اشربها ببطء يا سيدي • رشقة رشقة والا فقدت صوابك
سريعا •

- أووف ••• اكاد •••
لاست « أووف ••• » لهب الشمعة • ارتعش • انكمش • استنطال
وهو يفلو • رقصت ظلال الشمعة على المربعات الحمراء والخضراء رقصة
ماجنة • ارتجفت يداي • تحركتا اصطمتا بالزجاجة ••
- غشاش • لهس غشا •••••

نامت الزجاجة على المنضدة • تقيسات • تدرجت • اصطدمت
بالكأس • سقط • انكسر • ساح الخمر على المربعات الصغيرة الخضراء والحمراء
تتفرج • تلتقي • تتساقط على الأرض • أسرع يدا الساقى الى الزجاجة
والحمراء • اهتزت المنضدة • امقتت من الخمر أذرع كثيرة تستطيل •
بينما يقول :

- شيء مريع • مريع ••• لا يجب •••
- دعها ••• دعها •••
كادت الزجاجة تنهض بين أصابعه • كانت أصابعه ترتعش • نامت
الزجاجة مرة أخرى • أنهضها • نامت • أنهضها •••
- كارثة • كارثة •••
- أية كارثة ؟! تحاول أيها ••• مجنون أنت ؟!

- أنت لا تعرف ياسيدى •

- ماذا ؟

- الخمر شديدة • لو شربت الأرض منها - من يجرى ياسيدى ؟ قد
تهتز • ترتج • تنزازل • براكين • حيم • غليان • حرائق •
رماد • دخان • رائحة شواء - من يجرى يا سيدى - قد تتحرف •
تفقد مسارها •• تقترب من الشمس • تبثد عنها • تصطم
بها • بالقمر بال ••• - من يجرى يا سيدى - الكون واسع قد
تنوء • وهى مشتتة • تحرق كل ما يصادها • تبديه • يفرغ
الكون • تضيع ملامحه • ماذا لو حدث ••••

- ماذا لو سقيتني مما تشرب منه 18

- منه • ماذا لو حدث ؟

- لا أدرى •

- ولا أنا •

- وبمعد ؟

- ما زال بالزجاجة بقية • لا تشربها جرعة واحدة • رشفة برشفة •
رشفة بر •••••

- انتظر • انتظر •••••

الخمر المراق على المربعات الصغيرة يجعلها حمراء داكية خضراء
يانعة ، ظلال للشمعة أمست غائرة ، الظلال فى حركة دائمة ، الخمر رقعة
تلوح داخلها شخرات من الكأس المكسورة ، رقعة الخمر فى حركة دائبة
تتخرج تتمدد تطول أذرعها تقصر تتلوى تتكاثر •• واحد ••• اثنان ••
ثلاثة •• عشر ••••• أخطأت •• تسعة •• عشرو ••••• تلثف حول
الظلال • تنكش • تشدها • تميلها • تهوى بها على الشخرات اللامعة ،
المربعات الحمراء تتحمل • تنتفض • تفيض • تغمر الخضراء • تروغ من
تحتها الخضراء • تغمرها من جديد • تروغ • ت •• بحار زرقاء • قمم
بيضاء • سماء زرقاء • سحب بيضاء تنوهج أطرافها تنحسر عن شمس
حمراء قاتية • يخلق لفحها • يزلق على القمم للبيضاء • يلونها • يذيبها •
يجرفها الى كل اتجاه • تحفر فى الصخر طرقا الى السفح • تجرى مبتعدة عن
السفح أنهارا على ضفافها تنمو أعشاب وورد وأزهار وصفصاف • تشرب
من الماء • تتمايل • تتضاحك • تتقافز • تتكاثر • الساقى هناك عريان
يعبىء الماء فى زجاجات • كأس • كأس واحدة أيها الساقى • سميط •
سميط • ظمان • جوعان • سميط • سميط • تنمحي المربعات الحمراء
والخضراء • تذوب فى ظل كليف يجثم بأصرار • سميط • سميط • لهب

الشمعة ساكن صامت تحيط به هالة سوداء • سميطة • سميطة • ظبان •
جو •••••

- تفضل يا سيدي •
سلة السميطة كبيرة • تجو ثقيلة • جسده نحيل • يميل • يضع
السلة على المضدة • يستل منها سميطة • السميطة كبيرة • يده معروقة •
أصابعه طويلة ترتعش حول السميطة • أظافره ••• وجنتاه ••• يبتسم •
أسنانه •• عيناه •• حاجباه •• لا •• أنت ••

- ماذا يا سيدي ؟

- تبيع السميطة ؟

- ماذا تراني أبيع ؟

- ألسنت الساقى ؟

- الساقى هناك يملأ للزجاجات • لا تشرب وبطنك خاوية •
تفضل •

لم أكن أتوقع أنها بهذا الثقل • كادت تسقط من يدي • حملتها بين
يدي بعناء • نظرت إليه •••

- كل • السميطة غنية مفيدة تؤكل في حالة المشروبات القوية •

- ألسنت الساقى ؟

- الساقى هناك يملأ للزجاجات •

أسندتها على المضدة • أحنيت رأسي • قضيت قضة • لكنها •
ذابت • ملأ الذؤاب فمي • لا طعم لها • ابتلمتها • لا طعم ••• نظرت إليه
مطاطيء الرأس • يمد كفه • يقول بخجل :

- قرش واحد يا سيدي •

- السميطة لا طعم لها مطلقا •

- السميطة لنفيدة من حقيق نادر غالي •

- أى حقيق ؟

- حقيق عظام مخلوط بدهن •••

- عظام ؟ دهن ؟

- عظام حيوان جفنة ومطحونة ومخلوطة بدهن نفس الحيوان •

- أى حيوان ؟

- هذا سر للصنعة •

- قل لى والا لن اشتريها •

- أكلت منها .
- لن أشتريها .
- سأأخذ القرش من الساقى - القرش سأخذه من .. القرش ..
- القرش
- انتظر .. انتظر ...

السميطة عديّة الرائحة • بيضه ناصعة • دهنية الملمس • تحيط بمجموعة من المربعات الحمراء والخضراء على شكل دائرة • للدائرة واسعة يحيط بها شريط من ظل داكن • تختبئ داخلها ظلال الشمعة • تتسرب إليها أذرع الخمر • تلاحق الظلال • تمتد حولها • تحاورها • تلاعبها • ملت براسى على المنضدة • سقطت على الدائرة ظلال • قضمت قضمة من حدودها • ازدرتها • ظمآن • كأس • كسرت للكأس • جرعة واحدة • اثنتين • أين ؟ عند البار عند الباب • أين ؟ بين المناضد تحت المناضد أمامها فوقها • شموع وشموع نثوءات مضيئة متناثرة في ظلام المكان • للناس بين الشموع أنسباح رجال • شبح امرأة هناك • متى جاءت ؟ متى ؟ المتخلى من صدرها • للنائم على ظهرها • منذ متى وهى هنا • لا ضوء • آخر غير أضواء لك عظام ماذا ؟

أذرع الخمر تحكم الالتفاف حول ظلال الشمعة • تنكشف بعناء • تتسرب واحدة واحدة خارج دائرة المربعات • شذرات الكأس تلعب مدببة الأطراف حادة محجمة • تنحسر إليها أذرع الخمر قابضة على الظلال • أنات خافتة • شهقات • عظام ماذا ؟ المربعات الحمراء تتقلقل • تتقاذف • تهشم أطراف الخضراء • تطلو الأنات • تدمع الشهقات • نهر وضياف وعشب وورد وأزهار • للساقى عريان وللزجاجات مرصوفة وسلّة السميطة تحتها كومة أعشاب • تتنوع الحفومات • تلتأى من كل اتجاه • تنفرد • زئير ونحيب وعواء ومواء وصهيل ونقيق ونباح ونهيق وثغساء وخوار و وضحك تحاصر الساقى والسلّة والزجاجات • يضيق الحصار • يتقدم أسد • يقف على مؤخرته • يمد إحدى مقدمتيه • يناوله الساقى زجاجة • يشربها • يحنى رأسه • ينزع الساقى عنه جلد لحمه يلقي بلغافات الدهن في السلّة • ينقل عظامه عظمة عظلة • يضعها في السلّة • يعود الأسد • تتأجج النيران تحت السلّة • يأتى حصان • يقف على • شاة • حبار • لا • هذا لا • لم يعد يضحك • مطلطى الرأس يبكى دعه • دعه أيها الساقى • أيها السا • جبرى جبرى • ظمآن • جوعان • تمنحى المربعات الحمراء منها وللخضراء • جبرى جبرى • تذوب في ظل كثيف يجثم باصرار • ظمآن • جوعان • طرف للشمعة منحدر • لهب للشمعة يصعد على المنحدر • ينزلق • يصعد • يصعد • ظمآن • جوعان •

الصينية كبيرة • جمبرى عجب • جسده نحيل يميل يضعها على المنضدة • يخرج من جيبه طبقا • يضعه جانب السميطة • تغوص أطراف أصابعه في الصينية • أصابعه طويلة • يخرج واحدة • أظافره طويلة • ينزع عنها شيئا • يضعها في الطبق • يبتسم • أسنانه ... واحدة أخرى • وجنتاه ... عيناه ... أنت .. أنت ..

- أصبر يا سيدى

- تتبع لك

- أبيع جمبرى •

- الست للساقى ١٩

الساقى هناك يملأ للزجاجات •

- بائع السميطة • أنت ...

- بائع السميطة هناك يعد كمية أخرى • لا تشرب وبطئك خاوية • جمبرى عظيم •

أصابع جافة • موميوات سوداء صغيرة متجاورة على الطبق الأبيض • وضعت واحدة في فمى • طعمها • طحنتها • طعمها • أذبتها • جلت بها ١٠ لا • لا • ما ..

- ليس الجمبرى الذى تعرفه انها أصابع ...

- أصابع ماذا ١٩

- لا تخف فانا - كما ترى - أنزع عنها أظافرها قبل أن أقدمها •

أحنيت رأسى الى الطبق • سقط ظلام • التقطت واحدة • قربتها من عيني • من أنفى • من أسناني • بينما أمضغها بخثر قال ...

- لفظة بغيدة تؤكل في حالة المشروبات لك

- لا طعم لها •

- كلها مع السميطة •

قضمت قضمة من السميطة وقضمة من ... ببيع ... طعمها سويا ... ظان جرعة • جوعان • قضمة • تلاشت السميطة • الطبق مستدير أبيض ناصع خال تنعكس عليه أضواء الشوارع لك ...

- قرش واحد يا سيدى •

- هيه • • أصابع ماذا ١٩

- ماذا سر للصنعة •

- قل لى والا لن أعطيك للقرش •

- سأأخذه من الساقى • للقرش سأأخذه من • للقرش

— انتظُر . انتظُر —

تمددت ظلال الشمعة بين انعكاسات أضواء الشموع على بياض الطبق
الناصع . للحظة تخيلتها . . . حين مددت يدي الى أحداها قبضت على
فراغ . مضغت الفراغ . ابتلعت . لا طعم له . بائع الجمبرى . بائع
السميط . الساقى . واحد زائد واحد تساوى ثلاثة . . اثنين . . واحد . .
أين ؟ لهب الشموع يتساقط في فراغ المكان . المرأة صحرها . . ينسام
شعرها على . . . يطمط يقلب . الكاس تبرق في يدها . تملو الى فمها
تضئ وجهها . ضوء خافت لا يمكن معه رؤية ظمان . جرعة .
جر فارغة . أكرها فارغة . أكرها ملانة . المربعات الحمراء
والخضراء تتناثر دون نظام بين الطبق وزجاجة الشمعة وزجاجة الخمر
وشذرت الكاس . المربعات تدور حول الأشياء . تتعثر . تقصادم . تتفتت
أطرافها . يتطاير الفتات . يختلط بالألوان . تتدرج الألوان بين حمراء
وخضراء . تحوم على سطح المنضدة والأشياء . تهوم . التهاويم بكاء .
البكاء مكتوما خافت بعيد . تتحرك الألوان . تزحف . تتشكل . نهسر
وعشب وورد وازهار وضفاف . السباقي عريان وللزجاجات
مرصوفة وضنية الجمبرى حولها كومة أعشاب . يقترب البكاء . يترك
الساقى كفيه . يشعل النار في الأعشاب . ينظر الى كل اتجاه . البكاء . . .
بيض . صفر . حمر . سمر . سود . يمدون أياديهم . يوزع عليهم
زجاجات صغيرة . بيده . . . لا أيها الساقى . أيها
الـ . . . جرائد . جرائد . ظمان . أخبار للغد . جرائد . ظمان .
جوعان . أيها الـ طيات من ظل شفيف تلقى على المنضدة . تتماوج
تحت أضواء الشموع . جلد رقيق شفاف ملفوف دون إحكام يخرفش . لهب
الشمعة يخبو يكاد ينطفيء . يتقوَّض داخل مالة سوداء داكنة السوداء يخبو
من جحيد . يـ

— تفضل يا سيدي

— أما . . ما هذا :

— جريدة لـ . .

— جريدة الـ أنت . . ما أنت للساقى ؟

— أنا أبيع الجرائد

— بائع السميط

— بائع السميط في الطريق

— بائع الجمبرى

— بائع الجمبرى هناك

— يصنع كمية أخرى

- كيف عرفت ١؟
- على شاطئ النهر .
- نعم . وبائع الكبدۃ . . .
- لا يوجد بائع الكبدۃ .
- تمام . تمام . الحان ينقصها بائع كبدۃ . انت تعرف كل شىء .
- تعرف اكثر مما بالجريدة . لكن خذها تصلح غلاما لمصباح .
- وضعها على اللطبق . لمعت حوائه على جانبيها . .
- للضوء من خلالها بنفسجى مثير يلهب الـ
- وغمز بعينيهِ . .
- معى صور . اريها لك ؟
- اخرجها من جيبه . خطفت واحدة من يده . اخفضت بها يدي .
- الضوء اسفل سطح المنضدة لا يسمح برؤية . . . حملت الزجاجة التى بها الشبۃ و . . .
- لا . لا دلع لـ . . . ليست ممنوعات .
- اعدت الزجاجة . وضع المرأة فى الصور غريب . . غريب
- تتقن العابا فريدة .
- لمرآة خيالية .
- انظرها هنا .
- هيهِ .
- وهنا . .
- لا . لا . . .
- تمالك . وهذه . . .
- كلها لامرأة واحدة لكن
- ماذا ١؟
- كانتا نساء الدنيا .
- لى تسجيلات لصوتها . تغنى اغنيات . . .
- تغنى ١؟
- على ايقاع العابها الفريدة .
- تغنى وهى تلعب ١؟
- كان القصد تسجيل صوتها وهى تلعب ، فكانت هذه الاغنيات .
- تلعب وهى تغنيها ١؟
- كان القصد تسجيل اغنياتها ، فكانت هذه الصور .

- أين .. أين هي ؟

- تماسك •

- أين ••

- أرسلها لك ؟

- أين ••

- توجد حشية نادرة من مخلفات الحرب •

- نادرة ١٨

- محشوة بشعور حراء وشقراء وسوداء ليس بينها شعرة واحدة
بيضاء • غلف الضوء بالجريدة • ينفذ إليك ••••• فيه •• جرب
بنفسك • ألا تلتقي نظرة ؟

- أخذت الصور

- اتصد على الجريدة • خذ الصور •

وضع الصور على المنضدة • فردت طيات الجريدة • صفحاتها
بيضاء • تتناثر عليها نقاط من ضوء أحمر أخضر أبيض بنفسجي • تتوزع
عليها ظلال رفيعة كثيفة • دقت نبيها للنظر • شددت بعينها • تهزقت بين
أصابعي • قربتها من عيني ••

- ما الذي تحاول رؤيته ١٨

- جسد ماذا ١٩

- لا تتغابي •

- لا شيء مكتوب عليه •

- تريد الحشية ١٨

وقفت و •••••

- استرح أنت سأتيك بها هنا • سهرشها بنفسي •

- أين ١٩

- هنا

- وال •••••

- لا عليك • ساحاسب الساقى • جرائد • جرائد • أخبار
للغد جرائد ••

- لكن • انتظر • انتظر •••

توقف عند المرأة الجالسة مآل عليها • نظر تجامى • نظرت هى
الأخرى • أخبار لـ ••• جرائد ••• جرا ••••

لم تزل جالسة هناك • شبح امرأة خلال البعد والضوء الخافت •
الصور • هذه • بقعة للخير جافة عدا بعض الأذرع ترتعش بين ظلال
الشمعة • هذه الصورة ••• وضعها فيها عجيب • وهذه • والأخرى •
الصورة التى ••• ميه • المرأة •• المر ••• أغانيها •• الأغاني تاتى من
بعيد • تقرب تهوم حول أنفى • تنهيدة • آهه تذيبنى • تجرئنى الى •••
دونما غناء دونما لهات •• مسافات طويلة •• تطول •• اقترب من ••• لم
يكن لامرأة أن تتركنى وأنا على هذا البعد • ستأتى • لابد إن أعود •
ستأ ••• أكاد ••• أكاد ••• لا عودة •• مساء الخير يا ••• سقط رأسى
على ظل كثيف تخوب فيه الألعاب والأغنيات والطبق والريعات • أصابع
طويلة • أطراف طويلة • حمراء قانية • ألوان الرداء تصرخ فى الضوء الباهت
ترعشه • يتراقص لهب الشمعة بجنون صدرها ••• عنقها ••• وجهها •••
أصباغ ••• العينان هما ••• لا • لا • رغم الأصباغ لا • لهب الشمعة
تعييه للرقصات • من أين له اللثيان • لهب الشمعة يسقط • والرفاق •
ينطفئ • لا • لا • أيها الساقى أنت ••• أفتنم لصوص • وقفت •
غشاشون • سقطت المنضدة • خادعون • سقط المقعد • لصوص • جرت
المرأة • لـ ••• انتظرى •• انتظرى • أيها الساقى •••

- نعم • نعم يا سيدى

- الست • الست المرأة ١٨

- امرأة ١٩ أنا ١٩ • آه • تعنى أنى كسبت الرهان •

- رهان ١٩

- لا تذكر ١٩ كنت تود أن تنسى • جميل •

- أنسى ماذا ١٨

- لا تذكر ما كنت تود أن تنساه ١٩ رائع •

• غشاش • لص • أنت •

• أنا كسبت للرهان •

• للرهان ١٩ •

• أنت سكران والا ما نمسيت للرهان •

• لم أنسه • ان أسكرتني خمرك تأخذ ما تراه ثمنا لها •

• لم يكن بيننا شهود • الآن كل الحان تشهد •

• أنا لا أنكر • أنت • أنت تلهيني عن • أين • أين ذهبت ١٩ •

• من •

• المرأة •

• لا نساء هنا •

• كانت هنا •

أجال الساقى وجهه في الحان بينما يقول بصوت عال :

• هل رأى أحدكم امرأة ١٩ •

سقطت دائرة من الضوء للبار على شبح من أشباح الرجال أمام
المناضد • عانت المرأة • نهض • وقفت هناك • تستطيل رقبته • تمارس
العابها • تغور وجنتاه • تغنى أغانياتها • تكلون عيناه • أسود • تنهيدة •
أحمر • تغريده • أبيض • أمه • تلتحم حاجباه • صدى الأغنيات يتردد
بين • الحان بلا جدران • يتكلم • أسنانه •

• لا نساء هنا • سمعته يزعم بعد الكأس الثالثة •

• والأغنيات ١٩ ألا تسمعون •

سقطت دائرة أخرى من الضوء للبار على شبح آخر • نهض •
الأغنيات • غارت وجنتاه • الآهات • التحم حاجباه •

• لا أسمع شيئا • سببت لى صداعا •

كذابون • دوائر الضوء تتساقط على الأشباح • سكران • لصوص •
عج المكان بالأضواء • سكران • تعذرت الرؤية • الأغنيات • رأيته يكلم
نفسه • كل منكم يشبه الآخر • الآهات • بعد الكأس الثالثة • كل منكم

يشبه الساقى • المرأة • اى امرأة ! خارج دائرة الضوء تلعب •
سكران • تغنى • لا نسمع أغنيات • لصوص • الساقى • أين !! أيها
الساقى .. أيها للـ ...

— أين كنت ؟ يقولون ...

— لم أبرح مكانى قط • أنت ١٠٠٠

سقط جسدى على لم يكن المقعد مكانه • الأرض باردة • سد
لى يده • اتسخت كفى ...

— لا عليك فانت ...

— أنا سكران •

أنهضتى و

— ماذا تريد ثمننا لخمرك ؟

— تبيع للكبة فى اللحان •

لمت الابتسامات خلال الضوء الباهر • استراحت الأشباح على
كراسيها • انضمرت عنها الأضواء • عاد المكان كما كان ليس مظلماً
ولا مضيئاً ، انما رمادية تكسو الأشياء باستحياء تزهو ثم تهبت ، وأنا
عريان بين عشب وسلة وورد وصينية وزهر وزجاجات وضفاف وصفصاف
تشرب من الماء • ظلمان • أيها الساقى • زجاجة على فمى • الزجاجاة
فارغة • أيها الساقى • أميلها لى الأرض • ينسكب منها الخمر مدراراً •
ظلمان • تشرب الأرض • تقشرب • تقشع • تتمايل • ترتج • تتزلزل •
ظلمان • براكين • حمم • دخان • رماد • رائحة شواء • جوعان ظمان •
أتحنى لى الماء • أقرب منه وجهى • أرى وجهه للساقى • يبتسم •
أقول • يقول : •

كبد • جوعان • كبد • ظمان • جوعان • ظماً • ... • ...

أغتيال / سنة ١٩٨٦

جبر النور رُفقاء

هنا سيئات والدقات
هنا مدن معادية
ونحن الشعب
كان الحائط المادى مهدوما
وكان السلك والاشباب والضباط مهدومين
كانت ساحة التحرير
تشبه ساحة الرؤيا
وكنت أشتت القدمين في قلبى
أغفلونى
والاسماء تاتوى في هياكلها
رايت النور يطلع من جبين الماء
انا الولد الصغير الجسم
والنائم في صحراء داخله
اطل على رواق النيل
لينس النيل
ابحث عن شجيرات على الجبين
لا اجد الشجيرات التى اعرف
امشى في اتجاه البحر
صار البحر اجناسا

ولكوية
 وصرت علامة صفري
 تعرفون حين يذهبها الهواء
 وحين يذهبنى
 وكان التماس من حولي
 شواهد من قرى القلتا
 رايت اليوم بارجة
 تنفكرت البنى البيومي
 امي تحمل الحرب التي تحنو على الفقراء
 في ضيعة الانطبار
 تاكل في النساء الخبز
 والجمضيض
 والجرجير
 والسلوى
 وتخشى ان يكون البيت مسكونا باشباح
 رايت اليوم بارجة
 وضباط المدينة يخطمون الكاب
 والذى الذى قد صار زيتية
 ترى هل صار نفعيا ؟
 ولكنى احب حفاة الكاكي
 وافتح خيمتى في الليل
 افتحها على الشيطان
 كان قماشها منى
 وكنت اذا نظرت البحر والاحباب
 كنت ابوح مثلهم
 واعرف ان ابنية المدينة
 لم تعد ترعى شئون الناس
 ها انذا دخلت البحر والاحباب
 ابحت في مساحة قلبى الخالى
 عن المدن التي قد ناء معظمها
 بجمعها
 وعن شبكها المفتوح
 صوب قوافل الاعداء

هل أحشو الرصاص بأول القنلى
وأحشو الموت بالأصرار إن اتعقب الموتى
وأشئ بـلدة الأطفال
أم أحشو سماء القلب
بالسحب القى تمشى
وراء الطائرات كأنها منها ؟

رأيت أصابعى تحضو
على طرف الزناد تدوس
كان الألق مفتوحا
وأشجارى تمارس شهوة التصويب
أدعك ساعدى بالرمى
أدعك بما فى الحلم من ماوى
لكى تتعرف الطلقات رائحة تنطقنى
أنا الولد الصغير الجسم
كنت اليوم مبلولا بأحالى
ورأى أمة تسمى
وصوب دى
قبائل لا ترى غير الجميلة
نقتبى للبحر
أو

للنمل
أو نجرى وراء مساحة يبهش
تملؤها بصوب الدم
كنت أمارس التصويب
والحكام ينتشرون فى عيني
أضادا
وأوبئة
وينتشرون فى لغتى
توابع من حروف الجر
ينتشرون أوتادا من الصفصاف والصبار
هـ إذا

رأيت البيت والجميزة الأولى
صعدت الى سواها
وايقظت الذين هناك فى الاعشاش
كانت قامة العصفور

أطول من قوامك أيها الجندى
 فافتح ساعديك الآن
 وأمالا قبضة الصحراء بالموتى
 وكان البحر مملوا بالطفلى
 يكاد يهيل ناحيتى
 فاوقف أيها الجندى
 اوقف هذه الأيدي التى تجرى على دمه
 وتاكل منه عشب البحر
 تاكل وردة التكوين حين تهم
 دعنى أيها الجندى أخطف هذه الاجسام
 نحو خلاصها المحتوم
 كنت أمارس التصويب
 والاشجار تكثت فى مخيلتى
 وبعض الناس يجتازون أسيجتى
 ويصطفون فى جسدى وانسجتى
 صفوها
 من هواى اللعب
 مثل تخيلى الأولى
 فمصوب
 نحوهم
 مصوب
 لأن الثيل ينتظر المحبة فى ولاء الثيل
 والغريان تاكل من يموت سدى
 فمصوب
 نحوهم
 مصوب
 لعل الناس يقتتلون فى جهنم :
 ١ - عدو يقطع الزهر الذى يطلع من جسمك ، يزعم أن يفتكها
 رباط الدم ، لكن الرشاد يجيز بأن يقاتل الأعلى ولا يدع
 الخراج يضيع بين الناس *
 ٢ - عدو يقتل الزهر الذى يطلع من جسمك ، أن تهمد
 يريك نحو عدوك الأول *
 فمصوب
 نحوهم

مصوب
 ورأى أمة تسعى
 ومصوب دمي
 قبائل لا ترى غير الفجيرة
 تنتمي للبحر أو للرمل أو للموت
 تحفر في الرمال الداء
 غاشية ستغشاني
 فلا تدع البلاد تفر من بلد إلى بلد
 هنا سبياء والاختنا
 ونحن الريح
 نحن الماء والسجاء
 والحراس والأجراس
 والشهداء والبيسطاء
 والفاهم والباطل
 والأول والآخر
 والقتلى
 ونحن الواثقون على خطوط النار
 فيما بعد وقف النار
 هنا سبياء والاختنا
 هنا مدح مائية
 ونحن الشعب •

مهرجان موسكو السينمائي الخامس عشر بين الجمهور البيروقراطي ورياح التغيير

علي الورشاي

يجتو أن رياح التغيير التي تهب سماء الاتحاد السوفيتي في عصر جورباتشوف والتي يتطلع اليها للعالم كله وينتظر نتائجها باتت رياحا شاملة ، حيث أن ما يستمر عنه ، قد يشكل خريطة العالم السياسية مرة أخرى ، ذلك أن جورباتشوف يقود المسكر الاشتراكي كله الى ما سمي في الغرب بثورة جورباتشوف ، وما يسمى داخل الاتحاد السوفيتي باعادة البناء واللامانية ، وهما السمتان اللتان ظهورتا بوضوح في مهرجان موسكو السينمائي الدولي الخامس عشر والذي اقيم في الفترة من ٦ الى ١٧ يوليو ١٩٨٧. بأحد اكبر فنادق العاصمة ، فندق روسيا ، ذي الستة آلاف حجرة ، والذي يشرف على الميدان الأحمر بقلب موسكو بجوار الكرملين .

والتابع لمهرجان موسكو في دوراته السابقة ، يعرف انه مهرجان ذو طابع سياسي رغم أنه واحد من مهرجانات الدرجة الاولى ، مثل كان بفرنسا وبرلين بالمانيا الغربية وفينيسيا بايطاليا ، يتميز ، أو عرف بأنه مهرجان الجاملات ، فالجوائز تقارب للخمسة عشر ، والمسابقة للرسمية تقارب الأربعين فيلما ، ولا مانع من أن تشترك دولة بأكثر من فيلم ومعظمها دون المستوى ، هذا غير العديد من جوائز المنظمات

والاتحادات والجمعيات ، بحيث كان من النادر أن يذهب فيلم الى مهرجان موسكو ، ولا يعود بجائزة ما ،

وفي ظل الظروف الجديدة شن المخرج اليم كليوف ، رئيس اتحاد السينمائيين السوفيت هجوما شديدا على نظام المهرجان ، ونجح في تخليص مهرجان هذا العام من كثير من السلبيات التي شابت دوراته السابقة ، وإن لم يستطع أن يخلصه من سوء التنظيم الذي ساد طوال المهرجان .

انقسم مهرجان موسكو للسينمائي الخامس عشر بين البرنامج الرسمي المكون من أفلام المسابقة الرئيسية وعددها ٢٧ فيلما من ٢٧ دولة والبرنامج الموازي « بانوراما » وشاركت فيه ١٦ دولة بستة عشر فيلما ٠٠ وهناك أيضا مسابقة الأفلام التسجيلية والقصيرة ومسابقة أفلام الأطفال ، كذلك تم عرض مجموعة من الأفلام السوفيتية تحت اسم السينما السوفيتية الشابة ، وتنظيم برامج تكميلية أولها للمخرج السوفيتي الراحل أندريه تازكوفسكي وآخر للممثل الإيطالي الكبير جان ماريا نولوفتي ، هذا عدا القسم الاعلامي (انفورميشن) .

برنامج المسابقة الرئيسية :

تضمن البرنامج ٢٧ فيلما من ٢٧ دولة على النحو التالي وفقا لتاريخ عرضها بالمهرجان :

زوجة رجل مهم اخراج محمد خان (مصر) - فلفل احمر اخراج كيتان ميهتا (الهند) - رجل الكاب الاسود اخراج سيرجيو ريزنديه (البرازيل) - زنزين - للدار الجميلة اخراج اكسو تونجين (الصين) - الحياة شيء هام اخراج لويس الكوريذا (المكسيك) - كانجارو اخراج تيم بورستال (استراليا) - بطل العام اخراج فيلكس مالك (بولندا) - ٨٤ شارع شارنج كروس اخراج دافيد جونز (بريطانيا) - استجواب الشاهد اخراج جنثر شولتز (المانيا الشرقية) - رجل ناجح اخراج أومبرتو سولاس (كوبا) - شومتر اخراج بولوس مانكر (النمسا) - طريق الثعبان اخراج بو ويدربرج (السويد) - تادوت اخراج رولف توم (المانيا الغربية) - موت الاحلام للجميلة اخراج كاريل كاشينا (تشيكوسلوفاكيا) - للطيور المهاجرة اخراج عبد اللطيف (أفغانستان) - مقابلة اخراج فيريكو فيليني (إيطاليا) - الى اين نذهب ؟ اخراج رانجيل فولشانونف (بلغاريا) - بيت برنارد اليا اخراج هاروي كاموس (أسبانيا) - جان دي فلوريت اخراج كلود بيرى (فرنسا) - الحب

يا أمى اخراج يانوشى روشا (المجر) - شارع طقولى اخراج استريد هيننج - جنسن (الدانمارك) - المراسلة اخراج كارين شاكنازوف (الاتحاد السوفيتى) - عائلة فان باميل اخراج كامير مانز (بلجيكا) - ليلة اطلاق الرصاص اخراج هيكتور اوليفارا (الأرجنتين) - حداثى من حجر اخراج فرنسيس كوبولا (امريكا) - الأسفلت الصعب اخراج سولف سكاچن (النرويج) *

أما اطلاق اللبانوراما فقد كانت ١٦ فيلما من ١٦ دولة على النحو التالى :

حرية اخراج سيد على مازيف (الجزائر) - وقائع العام المقبل اخراج سمير نكرى (سوريا) - الشظية اخراج محمد على الفرغانى (ليبيا) - حل وسط اخراج لطيف لحو (المغرب) - جون وست الدار اخراج جوردون بنسنت (كندا) - ظلال فى الجنة اخراج أكر كورسماكي (فنلندا) - ثيو فيلوس اخراج لاكيس بابا ستاتيس (اليونان) - غابة الدلب الصغير اخراج توشيو جوتو (اليابان) - النقطة الامامية اخراج شو بو جيل (كوريا الشمالية) - المولجى اخراج جوز ستيلنج (هولندا) - الظل اخراج ب * بولينيام (منغوليا) وضع الارض اخراج جراهام ما كلين (نيوزيلندا) - امرأة من الحدود اخراج ايفان ارجيلو (نيكاراغوا) - مالايريخو اخراج الميرتو دورا (بيرو) - العائس اخراج سيربان مارينسكو (رومانيا) - طريق للوتس اخراج تيزا ابيسيكارا (سري لانكا) - مدينة اويت اخراج لى دوک تيسان (فيتنام)

لقد كان الفيلم المصرى « زوجة رجل مهم » اخراج محمد خان سيناريو روف توفيق وتمثيل أحمد زكى وميرفت امين هو الفيلم العربى الوحيد فى المسابقة الرسمية هذا العام وقد اختارته لجنة المهرجان من بين مجموعة من الأفلام المصرية ارسلتها لجنة المهرجانات المصرية ورغم جودة الفيلم ، فان اختياره جاء سياسيا بالدرجة الأولى ، مواكبا لرياح التغيير فى الاقتصاد السوفيتى من ناحية ومن ناحية أخرى لما يتعرض له من نقد للسلطة ممثلة فى جهاز مباحث أمن الدولة من خلال شخصية ضابط مباحث طموح يتصور أنه يحمى الوطن حين يأتق التهم للمتظاهرين فى انتفاضة يناير ١٩٧٧ ثم تقتل منه السلطة باحاليته الى المعاش فى محاولة يائسة منها لتقديم قربان لتجميل وجهها التقيح بعد الانتفاضة ، والفيلم بصورته الحالية ، وقد نتعرض له بالتفصيل فى مقال لاحق ، يمكن أن يكون دفاعا عن وجه المباحث التقيح

ذلك أنه حاول أن يجعل من الضابط هشام حالة فربية لانحراف أحمد الضابط وساعد على ذلك أنه قدم بطله بلا أبعاد إنسانية ، شريفا ، أنتهازيا ، متكالبا على السلطة ، مزهوا بها منذ اللحظة الأولى . . . وحين تلفظه السلطة ، لا يتمكن بقدراته المحدودة من إدراك ما حدث . ويظل يعيش في وهم الاستمرار منتظرا لحظة العودة إلى ممارسة فاشيته ، وحين يصل إلى الوعي . . . يقتل والد زوجته ثم ينتحر . . . ومن العجيب أن تكون هناك بعض الأصوات الرافضة للفيلم في وزارة الداخلية والفيلم شهادة لجهاز المباحث بأنه جهاز أمين على مصالح الشعب وأنه يظهر نفسه من الحالات الفوقية التي تسمى إلى صورته وأن أبطال المقدم هشام ورئيسه يسرى ، ما هي إلا حالات خاصة جدا للانحراف يمكن أن نجدما في كل مهنة وفي كل زمان ، وهذا يفسر موافقة الداخلية أيضا على السيناريو قبيل تصويره ، ويبدو أن التعميم الذي تصوره البعض في الشخصية جاء من صدق أداء الفنان أحمد زكي وتفرده طوال الوقت بحيث جاء الفيلم عن « رجل مهم » وليس زوجة رجل مهم ، فدور الزوجة كان هامشيا ولم تستطع ميرفت أمين ، أن تكون فضلا ، أو رد فعل أو أن تقوم بدور آراة التي تنعكس وتكشف عن فساد وزيف سلوك زوجها المقدم هشام .

وكان من الغريب أن يأتي ملخص الفيلم في كتيب المهرجان بصيغتين مختلفتين تماما حيث جاء في الترجمة الانجليزية أن الفيلم « ليس فقط قصة زوجة ضابط مهم ، بل هي نظرة أصيلة لجزء من تاريخ مصر في السبعينات » ، أما في النص الروسي فقد كتب « أنه بعد المظاهرات الشعبية عام ١٩٧٧ أصبح مهنة الضابط أحمد زكي عرضة للخطر ، وهذا تبدأ زوجته في إدراك أن الفساد وسوء استخدام السلطة ينموان في المجتمع البرجوازي » . وقد يفسر هذا النص لماذا تم اختيار زوجة رجل مهم ، بالإضافة إلى بعض جبل الحوار التي ترد على لسان والد للزوجة وهو مهندس رى ، دفاعا عن السد العالي وبعض انجازات ثورة يوليو ، كذلك ما يوحى به اداء الفيلم . . . إلى زمن وصوت عبد الحليم حافظ ، وقد استقبل الفيلم استقبالاً طيباً في عرضه بالمهرجان ونال إعجاب العديد من النقاد والصحفيين وظل منافسا قويا على جائزة أحسن ممثل - باداء أحمد زكي - للحظات الأخيرة للمهرجان ، كذلك فإن النقاد السوفيتي أناتولى شاخوف ، وهو ناقد متخصص في السينمات العربية ويجيد اللغة العربية كتب في نشرة المهرجان (٨ يوليو - العدد الثاني تحت عنوان « للصعود ، الهبوط إلى الهاوية » وبعد تحليله لأحداث

الفيلم ، كتب يقول « أن السينما المصرية التي تحتفل بعيدها الستين هذا العام ، كانت تعطي اهتماما خاصا بمشاكل الأخلاق والسلوك الأخلاقي ، ولا يعتبر فيلم محمد خان استثناء من ذلك . »

أن الفيلم لا يقف عند وصف المشاكل المعائلية ، وأن الصراعات الداخلية والروحية لا تصور بشكل مباشر ، وأن شئت الحقبة ، فإن الفيلم بعد انعكاسا لتناقضات الحياة وتمثيلا للمجتمع المصري الحديث .

لقد صنع هذا الفيلم مجموعة من شباب الجيل الجديد الذى يمثل اتجاهات تقديما فى صناعة الفيلم المصرى والذي بزغ فى الثمانينات ٠٠٠ » .

ورغم هذه اللحية ، فإن المؤتمر الصحفى الذى عقد فى اليوم التالى لعرض الفيلم وحضره كل من الناقد والكااتب رثوف توفيق والمخرج محمد خان والفنان أحمد زكى والفنانة ميرفت أمين والمخرج حسين القلا ، منتج الفيلم ، ورئيس الوفد المصرى الدكتور مصطفى محمد على عميد معهد السينما وجاء المؤتمر مخيبا للآمال ، فقد اختلفت رؤية المخرج للفيلم عن رؤية مثاليه ، وبينما استطاع رثوف توفيق أن يشرح فى ذكاء وحس سياسى عال ما حدث فى مظاهرات الطعام فى يناير ١٩٧٧ ردا على سؤال من صحفية تشيكية . . جاءت اجابات المخرج الذى رأى أن فيلمه صراع بين الدرومانسية والفاشية مختلفة عن اجابات أحمد زكى الذى رأى أن الفيلم بصورة كيف يصنع الدكتاتور ، أو كيف تساهم الصلاحيات المنوحة لبعض الفئات فى انحرالهم ، على حين رأت ميرفت أمين أن الفيلم ليس به أية أبعاد سياسية على الاطلاق ، وكلنا كان كل منهم يتحدث عن فيلم آخر غير الذى شاركوا فى صنعه ا

وقد شاركت مصر فى القسم الاعلامى بستة أفلام هى : « آه يا بلد آه » اخراج حسين كمال « والبيدرون » اخراج عاطف الطيب و « كراكون فى الشارع » اخراج أحمد يحيى و « لهدم كفاية الأدلة » اخراج أشرف فهمى و « وأنا وانت وساعات السفر » اخراج محمد نبيه و « لفتحار صاحب الشقة » اخراج أحمد يحيى . كذلك شاركت مصر فى سوق الفيلم الذى أقيم بفندق « انتركونتنال » بجناح كبير شارك فيه صندوق دعم السينما وشركة مصر للتوزيع ودور العرض العالمية للتلفزيون والسينما (قطاع خاص) وهى الشركة التى أنتجت فيلم « زوجة رجل مهم » . ولأول مرة يشارك القطاع الخاص والقطاع الحكومى تحت لافتة واحدة تحمل اسم مصر وقد عرض ٨ السوق ستة عشر فيلما مصرية وكانت مشاركة ايجابية . واستطاع المسئولون المصريون عقد للعديد من الاتفاقات لتسويق الفيلم المصرى فى دول الكتلة الشرقية والدول

الأمريكية ، وقد كان الوفد المصرى يزيم عن خمسة وثلاثين عضوا من فنانيين وفنيين وممثلين وكاتب سيناريو وصحفيين ونقاد ومخرجين ، ولم يعرض فيلم اليوم السادس ، اخراج يوسف شاهين ، رغم انه ورد ببرنامج المهرجان ممثلا لفرنسا وليس لمصر .

المهرجان والجوائز :

لم تكن جوائز فيليني التى أعلنها روبرت دى نيرو رئيس لجنة التحكيم ، مفاجأة لأحد ، حيث وصل الى العاصمة السوفيتية فى اليوم السابق لإعلان الجوائز وتلك الجميع من أن الجائزة الذهبية قد ذهبت الى من يستحقها ، وقد يختلف البعض حول قيمة فيلم « مقابلة » لفيليني ، حين تتم مقارنته بالأعمال التى قدمت فى مهرجان كان ٨٧ مثلا ، لكنها مقارنة تكون ظالمة اذا قورن بأفلام مهرجان موسكو ، فالفيلم سعيد العذوبة لا يدعى انه يحمل أفكارا عظيمة وان كان يحمل شحنة من الحب لصناعة السينما ولدينة السينما الإيطالية (شينى - شيتا) من خلال أسلوب سينمائى فى غاية البساطة يكشف ما يدور فى كواليس صناعة السينما ويمخر فى عباب فكريات جبيلة لأيام خلّت ، ويكون من الظلم أيضا ان يقارن الفيلم بأفلام فيليني الأخرى . ان فيليني هنا ساحر يلعب بالكاميرا ويأسر قلوب متفرجيه وتقضى معه سويعات ممتعة ، وتستمتع بنحظات مضيئة تفصح عن عبقرية سينمائية فذة ، قد تختلف معها فى بعض ما ترى مثل وجهة نظر فيليني فى التلفزيون لكك تظل فى النهاية تحترم فيه تاريخا أصيلا ، وحاضرا غبا ولغة سينمائية بسيطة وعريقة فى أن واحد .

أما جائزة لجنة التحكيم التى أعطيت مناصفة لكل من الفيلم البولندى « نطل العام » والفيلم السوفيتى « المراسلة » فقد كانت جائزة سياسية بالدرجة الأولى كما أعلن ذلك دى نيرو ، حيث أنهما من وجهة نظر التحكيم يعكسان روح التغيير التى تسود الانحداد السوفيتى وبولندا فى الفترة الأخيرة .

وإذا كان الفيلم السوفيتى لا يرقى الى للجائزة فهو يتعرض من خلال أسلوب سينمائى عادى لأحد الموضوعات المطروحة حاليا وبشدة فى الاتحاد السوفيتى ، وهى مشكلة الشباب الحائر بين جيل الأباء وتطلعات الشباب

نفسه في محاولته لأن يعيش حياة مختلفة ، فنحن أمام الجيل الثالث بعد الثورة - والذي لم يعاصر بدايات الثورة أو مراحل الدفاع عنها أو الحرب العالمية الثانية ، أن هذا الجيل يرفض أن يسدد غائرة الأبناء الذين عاشوا شبابهم بالكامل ، وكما يقول الناقد الموسيقي يورى بوجومولوف « أما الأبناء فقد فقدوا شبابهم » .

أما الفيلم البولندي ، فقد كان جديرا بالجائزة التي حصل عليها ، وقد حصل أيضا على جائزة أحسن فيلم من لجنة تحكيم الاتحاد الدولي للنقاد - فيبريس - (وقد مثل مصر في عضوية لجنة تحكيم الاتحاد بمهرجان موسكو الناقد عدلى الذهبي مثلا لجمعية نقاد السينما المصريين ٠٠) ، ويتعرض الفيلم لقصة صعود وهبوط دانيلاك الذي فصل من التلفزيون عام ١٩٨١ ويحلم بالعودة الى عمل من خلال تقديم سلسلة بعنوان بطل العام . ولا يتورع عن استخدام كافة الوسائل لتحقيق حلمه لكنه في النهاية يفشل ، حين يدرك ، بطل العام الذي صنعه مدى للزيف الذي يصنعه . . . والفيلم يتميز بالحيوية الشديدة والتحقق السينمائي من خلال سيناريو محكم يصور ، في نكاه ، لحظات الاحباط والانتصارات الكافية لبطله ، وقد كان بطل الفيلم جيرزي ستوهر منافسا قويا على جائزة أحسن ممثل والتي ذهبت الى الممثل البريطاني أنتوني هوبكنز عن فيلم ٨٤ شارع كروس والذي شاركته البطولة آن بانكروفت في فيلم من الانتاج وتوزيع الممثل والمخرج الأمريكي ميل بروكس ، وهذا الفيلم حقق أعلى نسبة في خروج المشاهدين من صالة العرض ، وهي طريقة معروفة في المهرجانات البولندية للاحتجاج على سوء الفيلم لكن لجنة التحكيم - سامحها الله - رأت أن توازن بين الشرق والغرب ، وضاع العالم الثالث كالعادة ، حيث لم يبن الا جائزة واحدة هي جائزة أحسن ممثلة التي حصلت عليها الممثلة المجرية دوروثيا أودفارس عن فيلم « الحب يا أماء » ويعد الفيلم أحد الأفلام الهامة في المهرجان من حيث المستوى الفني أو مستوى الموضوع ، فهو يعالج أزمة الأسرة المجرية التي ينشغل كل أفرادها كل في عمله بحيث لا يلتفتون الا من خلال سبورة في المطبخ يكتبون عليها ما يوجدون ابلاغه للأطراف الأخرى ، وبحيث يكتشف الجميع في النهاية أنهم يعيشون مأساة عسقم التواصل ، كل ذلك من خلال أسلوب كوميدى طريف يخفى وراءه مبضعا صغيرا يمزق به الجيوب الصديعية في حياة الأسرة المجرية في محاولة ضاحقة لتطهيرها من تلك الأدران التي تخنق إنسانية الإنسان .

إن مهرجان موسكو الذي ينمذ تحت شعار « نحو شعبنا ذات طابع إنساني من أجل السلام والصدقة بين الشعوب » . في دورته الخامسة

عشر كان مختلفا بالقطع عن كل دوراته السابقة حيث أقيم في مناخ مختلف وبقواعد وشروط مختلفة ، ولأن رياح التغيير لم تقتلع بعد كل جذور الماضي ، فقد ظل المهرجان مشهودا طول الوقت بين جذور للتقديم المعاصرة ورياح للتغيير الفنية .. شأنه شأن كل ما هو سوفيتي في هذه الأيام .. الذى يعيش حائرا بين ثورته الشعبية الاشتراكية ، والتي تكمل عابها السبعين هذا الصام ، وبين ما أسمته مجلة « تايم » الأمريكية بثورة جورباتشوف الثانية .. فهل يحقق جورباتشوف ثورة تعيد للثورة الأم شبابها .. أم ينحو بالمسكر كله .. وبكل القوى للتقدمية في العالم منحى آخر .. هذا ما ستمسفر عنه الأيام القادمة وما نأمل أن نسراه متحققا في مهرجان موسكو في دورته السادسة عشر عام ١٩٨٩ .

العدد بعد التاسع

عدد خاص عن الكتائب الكبير

يوسف ادريس

بمناسبة بلوغه الستين

يشرف عليه الدكتور : صبرى حافظ

نخبة من الدارسين والدراسات المتخصصة
حول الجوانب المتعددة لمسلم ادريس الادبي
وبيلوجرافيا شاملة

إضاءة ٧٧ في عشر سنوات

أحمد جولة

على مدى ثلاث ندوات متتالية ، احتلت جماعة « إضاءة ٧٧ » الشعرية في الأيام الثلاثة الأخيرة من شهر يوليو الماضي ، بمرور عشر سنوات على انشائها وصنوع مجلتها الشعرية ، غير الدورية ، المعروفة بنفس الاسم « إضاءة ٧٧ » . وقد حضر مهرجان الاحتفال ، الذي أقيم في أيتليه لكتاب والفنانين بالقاهرة ، ليفيف من النقد والشعراء والمثقفين ، على اختلاف أجيالهم الفنية .

و « إضاءة ٧٧ » مجلة / جماعة تأسست في يوليو ٧٧ ، من مجموعة من الشعراء الشباب هم حلمي سالم وحسن طلب وجمال القصاص ورفعت سلام وضبت إليها بعد ذلك كلا من ماجد يوسف وأمجد ريان ومحمد خلاف ومحمود نسيم ووليد منير . وقد أصدرت الجماعة الشعرية مجلتها التي اقتصت بالشعر ، ابتداءً ونقدًا ، تحت شعار يقول « نحو قصيدة جديدة » . وقد صدر من هذه المجلة ، غير الدورية ثلاثة عشر عددًا ، احتوت على العديد من القصائد الجديدة والبحرّاسات الشعرية .

❖ البيان الشعري ❖

في مستهل الليلة الأولى للمهرجان (التي أدارها الشاعر حلمي سالم) ألقى للشاعر حسن طلب ، باسم جماعة إضاءة بيانًا نظريًا بعنوان « بيان

الشعر : عشر سفوات من الكنزف الجميل. طرح فيه المفاهيم النقدية والجمالية التي اعتمدها جماعة « اضاءة » على مدى العشر سنوات الماضية .

ناقش البيان الاتهامات النقدية للعيذة التي وجهت الى شعراء الجماعة خاصة وشعراء السبعينات عامة .

ففى معرض مناقشته لتهمة « الشكلانية » قال البيان « ان تهمة كتهمة الشكلانية ، مثلا ، ما كان لها أن تصدر عن مثقف واع يصرف ان الاستطفا المعاصرة تنجه الان بثقلها الى اعتماد « الشكل » ليس كقيمة جمالية محسب ، بل أيضا كحامل للمضبون ودال عليه ، من خلال تسعيح العلاقات الجمالية الذى يقالف منه العمل للفنى كائننا ما كان . ومن هنا ، جاء انحياز « اضاءة » للتشكيل والبناء فى القصيدة ، أى انحيازها للجمال ، الجمال الدال . مع الوعي المسؤل بالخيوط الرفيع - تكن الحاد - الذى يميز للتجريب التشكلى فى القصيدة عن عملية الالاعيب الشكلانية العشوائية والزائفة التى يلجأ اليها كثيرون من المتصنعين الراجبين فى ارتداء مسوح الحدائة . »

وفىما يتصل بهذه المسألة تقدم بيان اضاءة ، نقدا ذاتيا ضمنيا لشعراء انجاعة حينما قال « اننا فى احتياج حقيقى الى ذلك الناقد (الجواهرجى) الذى يضع ايدينا على مواطن الالاعيب الشكلية البهلوانية فى القصائد التى تكتب باسم الحدائة ، وهى مواطن لم ينج من بعضها بعض شعراء « اضاءة » بلا ريب ، على المستوى التطبيقي الابداعى . »

وعرض بيان الشعر ، كذلك ، لقضية التوصيل وقضية الغموض فى تجارب « اضاءة » الشعرية ، فقال « .. وليس لدينا ما نقوله حول قضية التوصيل ، التى أثرتها وناقشناها غير مرة ، الا اننا أحرص الناس على اتصال تصائنا الى جمهورها ، نقول « جمهورها » وليس الجمهور على اطلاقه . فليس هناك من حقيقى بدون جمهور ، وليس هناك فنان الا يود أن يكون جمهوره باتساع الارض . ولكن ، من جهة أخرى ، هناك وعى ضرورى مفترض بالتناخ الثقافي للصام ، وبالشروط الاجتماعية والسياسية والثقافية المختلفة ، التى تشارك بشكل فعال فى تحديدكم ونوعية الجمهور ، وخاصة بالنسبة للفن الثورى المعارض ، النحاز للشعب ، كما هو الحال فيما نكتبه من شعر . »

رفض المؤسسة

احتوت الأمسية الأولى ، بعد البيان الشعري ، على محاضرتين للدكتور عبد المنعم تليمة والاستاذ ابراهيم فتحى .

استهل الدكتور عبد المنعم تليمة (استاذ الأدب العربى بجامعة القاهرة) حديثه بمعرض السياق التاريخى الاجتماعى السياسى الذى ظهرت فيه جماعة « اضاءة » الشعرية ، موضحا ان مولد « اضاءة » ، كجلة وجماعة ، كان فى القلب من حركة الشباب والطلبة عام ١٩٧٢ وما بعدها .

وإشار الى أن « المبدأ الجمالى » - بعد ذلك المناخ السياسى الاجتماعى هو الذى جمع بين أفرادها ، سعيًا الى بحث جديد فى التشكيلات الجمالية التى لم تكن قد استكملت بعد بحركة الشعر الحر الرائدة .

وتحدث الدكتور تليمة عن أن الشعراء « الرياديين » صاروا ، بمعنى من المعانى ، جزءا من « المؤسسة » الثقافية والاجتماعية ، حينما كانت المؤسسة السلطة مطابقة للوطن . بينما كانت « اضاءة » خروجًا عن المؤسسة الرسمية ونزوعًا الى الاستقلال عن الأجهزة الثقافية ، بحوز أن تعنى خروجًا على الرواد .

وبعد أن انتهى المحاضر من استعراض « الفكر النقادى والجمالى عند اضاءة ٧٧ » (وكان هذا هو عنوان الأمسية الاولى أساسا) ، انتقل الى انتمى لبعض المزالق والمقدمات التى ما تزال تعترض عمل اضاءة الشعرى فقال ان المنجز للشعرى لهم يظهر عقبات هائلة فى طريق تحقيق مقولاتهم النقدية النظرية : فقد نجد زلزالا فى معجمهم للشعرى ، ونجد شوقا لما يسمونه « اللغة المحببة » ، وقد نجد زلزالا يصيب التشكيلات الغروضية التى استقرت لدى الرواد ، لكن التكوين القديم لا يزال قائما وقويا . ولانه إذا أراد شعراء اضاءة تجاوز أسلافهم بحق ، فعليه أن يقرأوا التراث قراءتهم الخاصة بأعينهم ، وفى أبعاده التساريخية والطبقية والفلسفية والدينية والسياسية ، وليس بأعين سلفهم من النهضويين أو الرومانتيكيين أو الرواد .

كما أن على شعراء اضاءة استحداث طرق جديدة للوصول الى « الجمال » ، بالجمال الذى يزيل قهر هذه الجمالير الروحية والفكرى .

❖ حقبة المضمون الجاهزة ❖

وتحدث الأستاذ إبراهيم فتحى ، فبدأ بالإشارة الى أن اضاءة كانت قد اقامت حول نفسها سورا ، ولديوم بدأت تنقبه .
ثم تعرض الأستاذ فتحى بالنقد الشديد لكل من بيان اضاءة للشعرى وحديث الدكتور تليمة ، مشيرا الى أن كليهما - اضاءة وتليمة - يتحدثون عن « المضمون » ، وكان هذا المضمون ملقى على قارعة الطريق ، يؤخذ من السياسة أو للفلسفة ، ويتحدثون عن « التشكيل » ، وكان هناك حقبة « للمعدات » هي مخزن للجاليات الجاهزة .

وأضاف إبراهيم فتحى أن مشكلات المضمون لا تقل أهمية عن مشكلات ما يسمى « بالتشكيل » لدى أهل النزعة الشكلية .

وقال إبراهيم فتحى أن « الاضائيين » زعموا أنهم تجاوزوا ما أسبوه في البيان الاول للعسد الاول في يوليو ٧٧ بأنه « الخرافة الساقطة : الشكل والمضمون » بينما نجدهم يطون مطها ثنائية أسوأ هي ثنائية « الموقف وتشكيله » ، فإذا بنا ننقل من ثنائية الشكل والمضمون الى ثنائية الموقف وتشكيله . أسماء متعددة لمسمى واحد .

وأشار إبراهيم فتحى الى أن هناك تناقضا بين تنظير اضاءة النقدى وبين ابداعهم للشعرى : فنظروهم النقدى ممارسة « تليفقية » تقول الشئ وذفيضه في آن واحد وفي عبارات شكلية بلاغية ، بينما شعرهم حى وجميل وغيه كثير من للتحقيقات «للحوظة» .

وانتقل المحاضر الى مناقشة حديث الدكتور تليمة متسائلا : هل كان الرياديون حقا سلطويين ؟ هل كان أهل دنقل سلطويا أو منسجا مع المؤسسة أو السلطة ؟ .

ان علينا ان نقرر بموضوعية للتاريخ الموضوعى ، لا ان نعيد تشكيل التاريخ بما يتناسب مع رؤانا السريمة .

لقد جاء الاضائيون بعد أن تربع الرواد فعلا على عرش السلطة ، ولكن السلطة الشعرية لا سلطة للحكومة ، هؤلاء الرواد الفين اكتشفوا الكثير في مجال المضامين الشعرية وطوروا كثيرا في بناء ولغة القصيدة العربية الحديثة .

بعد للناقدين ، كان ضيف شرف الأسمية الشاعر المعروف محمد تقي مطر ، الذي ألقي قصيدة بعنوان « فرح بالماء » ، وبعده ألقي أربعة من شعراء السبعينات قصائدهم : أمجد ريان ، جمال القصاص ، رفعت سلام ، عبد النعم رمضان . كانت قصيدة عبد النعم رمضان بعنوان « الرسالة » ، ومنها :

« كان الدغل الهائم بين السرة والكتفين رهيفا ، والأغيار خفايا ،
والحجب المنسية أشهى مما كانت تتصوره الريح ، وكنت أخط الخط ،
وكانت تمحو ، كنت أمد بين البلد للكائن والبلد المحبوب شعائر ، كانت
نومنى لو تحجبها ، وأنا غر ، وهى غيور ، فى جرتها كان العالم يطفو حتى
يصبح غيا » .

✽ ليسوا متماثلين ✽

كان عنوان الأسمية الثانية (التى أدارها الشاعر رفعت سلام)
هو « الملامح الفنية فى شعر السبعينات الحديث » ، وكان المتحدث هو
الروائى والناقد أدوار الخراط .

استهل الخراط حديثه بأن الشعر الحديث للشباب يقف عاريا فى
مواجهة لابتكولوجيات المدة سلبا ، وفى مواجهة إيديولوجيات الطليقات
المسيطرة ، بل انه يقف عاريا فى مواجهة إيديولوجيات بعض التيارات
التقدمية التى كفت عن التطور النظرى ومساءلة الواقع ومساءلة النظرية
ذاتها .

ان هذه المسألة هى التى تجل شعر السبعينات الى النسبية الحرة
فى معالجة الواقع والوجود ، وهو ما يجعل القصيدة الحديثة قابلة للمزيد
من التاويلات ، وللتنوع فى الدلالات .

وانتقل أدوار الخراط الى الحديث عن أن مقولة غير صحيحة قد
شاعت ، وهى أن شعراء « لضاءة » هم صوت واحد متكرر متماثل . فهم -
من خلال قراءة أمينة لنصوصهم الشعرية - متنوعون متفكرون مختلفون .

كما نقد الخراط الفكرة للشائمة الأخرى عن شعراء السبعينات ، وهى
أنهم أتباع لأدونيس ومخربون للغة وللقومية العربية ، تلك المقولات التى
أثبتت التجربة الشعرية العملية لهؤلاء الشعراء فشلها على مدى العشر
سنوات الماضية .

بعد محاضرة ادوار الخراط ، كان ضيف شرف الأمسية الثانية
الشاعر المعروف سيد حجاب ، الذى التقى مجموعة من القاصد القصيرة ثم
قصيدة طويلة مهداة الى صلاح جاهين ، وبعدهم التقى أربعة من شباب شعراء
السيبىينات قصائدهم : حسن طلب ، محمد سليمان ، محمود نسيم ،
ماجد يوسف . كانت قصيدة حسن طلب بعنوان « آية جيم » ومنها :

« رمح ملى للجيم الجديدة :
لنأها للجيم التى جعلت تجد لكى تجد
فالجيم أجر المجتهد
الجيم جب الأجنبي
الجيم جحر الأعجمي
الجيم جرن الدارج اللهجي :
جيم' تأجج اتجهت لجيم تلهوج
لندمجت بجيم تفرنج لمتزجت بجيم تبرجز
للجيم اتجاه لاندماج فى امتزاج بانسجام
والجيم سرج أو جوند أو لجام »

« فتح الواقع - جمال النص »

فى الأمسية الثالثة ، والأخيرة ، كان العنوان الرئيسى هو « شعور
السيبىينات والواقع الاجتماعى والسياسى » ، وقد أدارها الشاعر جمال
القصاص .

تحدث فيها الناقد والشاعر الشاب محمد بدوى والدكتور صبرى حافظ
(أستاذ علم الاجتماع الأدبى) .

تعرض محمد بدوى للأطوار الرئيسية التى عاشتها القصيدة العربية
بالمعاصرة ، منذ الإحيائيين ، مروراً بالرومانسيين ، حتى تجربة رواد الشعر
الحديث ، ثم للتجربة الشبابية للرائحة .

وقد أخذ محمد بدوى على هذه التجربة الشبابية للرائحة ثلاثة مآخذ
رئيسية ، هى :

أ - خطر القصور للدلالى ، حينما تصبح القصيدة شبيهة بالقول الذى
يعجز عن إنتاج الدلالة ، وذلك راجع الى ولع الشاعر الشديد بكل ما هو
تقنى .

ب - خطر شحوب الموقف « الدرامى » بها ، واقتصارها على الفيض
« الفنائى » .

ج - سقوط عدد من شعراء السبعينات تحت سطوة آخرين من الكبار من الأجيال السابقة *

وتحدث الدكتور صبرى حافظ ، فعرض للتحويلات الكبرى الأساسية التى عاشتها القصيدة الأدبية فى أدبنا الحديث بعامة ، وفى شعرنا الحديث بخاصة ، منذ بدايات القرن العشرين *

وانتقل إلى الحديث عن شعر السبعينات ، موضحا أن شعر السبعينات رفض المؤسسات الثقافية ، والمؤسسات « النصية » السائدة قبله ، محاولا إرساء « نصية » جديدة *

وأن القصيدة السبعينية حاولت الإجهاز على مفهوم « واحدية المنظور » باتجاه « تعددية » المنظور ونوع القراءات وتركيبية الدلالة المستطعة *

وانتهى د. حافظ حديثه بالقول أن قصيدة السبعينات قد حرصت حرصا واضحا على إبراز « جمال النص » فى مواجهة « قبح الواقع » الذى صدرت عنه ، وما تزال *

بعد الناقدين ، كان ضيف شرف الأمسية الشاعر المعروف محمد إبراهيم أبو سنة ، الذىلقى مجموعة من القصائد القصيرة . والقى كلمة تحية موجزة إلى مشوار إضاءة الشعرى فى عشر سنوات ، مشيرة إلى ما تمنيه دعوته للمشاركة من معنى ديمقراطى يتسع للاختلاف والتنوع فى ساحة الشعر ، التى ليس فيها حكم قاطع نهائى *

ثملقى أربعة من شباب الشعراء قصائدهم : وليد منير ، طهى سالم ، أحمد طه ، عبد المقصود عبد الكريم *

كانت قصيدة طهى سالم بعنوان « الكهوس بسيدة » ، ومنها :

« قصر النيل استوحش ،

بعض المارة عبروا فى المفترقات ثنائيين ،

وظل فتاى العريان انزلق الى السنولات المخطوفة

يحمى للثورات المغدورات :

فريدا ، فردانيا ، منفردا *

يد ظل تمتد لتكسر أرجوحته للحظة »

وقبل ختام اليوم الأخير قرأ الشاعر عبد النعم رمضان - باسم
جماعة « أصوات » الشعرية ، بياناً مفاجئاً نحي باللائمة فيه على اضاءة ٧٧
لاستضافتها للشاعرين محمد ابراهيم أبو سنة وسيد حجاب ، واصفاً ذلك
بأنه سلوك انتهازي غير مبدئي ، ولا يصدر الا عن مصلحة نفعية
ونضحة !!

كما اتهم بيان « أصوات » جماعة اضاءة بأنها مراوغة بتلونة ،
لا تختار بوضوح حاسم بين الأصحاء والأعداء .

ونقد البيان كذلك محاضرة الدكتور عبد النعم تلبية ومحاضرة
ادوار الخراط .

كما أوضح أنهم يختلفون عن اضاءة ٧٧ ، شعريا ونظريا ، اختلافات
كبيرة .

في ختام الأمسية دار حوار قصير بين الحاضرين وبين النقاد ، رد فيه
ادوار الخراط على أفكار ولتهمات جماعة « أصوات » ورد د. صبرى
حافظ ومحمد يحوى على بعض استفسارات وتعقيبات الحاضرين .



القتلة

محمد عبد الوكيل

ما أن يكتشف الكاتب الموهوب تصور أساليب القصص المصروفة من التأثير في وجدان القارئ المعاصر حتى تبدأ رحلته لنحت طرق جديدة تبسّطهم القرائات أو تستخدم لغانتازيا: أو تتخذ طابع التسجيل والتوثيق أو تمزج الواقعي بالخيالي... الخ. طرق قد يهتدى من خلالها إلى صياغة تتوازن فيها وتتكامل قبة للمقائدية والجمالية وقد تقضى به إلى التجريد النظري أو الإبهار الشكلى أو تنتهى إلى ظلام الغموض أو عمق الإبهام. وفى مجموعة وفيق الفرماوى الأولى «القتلة» للكثير من ملامح هذه الرحلة بكل انحرافاتهما ومزالقهما واكتشافاتهما. والآن فلنتابع معه خطواته على الطريق.

لمرأة والقتلة والكلاب، قصص تنطلق من إنكار يريد الكاتب اقناعنا بصحتها، ولأن الأذى ليس منبرا لتلقين الأفكار إذا تسقط القصص فى التفسيرية والنثرية وجفاف التناول العقلاى. وتمضى مهمومة الفكرة فى القصة الأخيرة فى محاولة لادانة دائرة الدم فى حلقة الانتقام فتساوى بين القاتل والضحية وهى مساواة لا يفهمها القارئ، وتظل بعيدا عن قلبه طالما ظل الانتقام مجردا من أى ملامح توضح أبعاده.

ويتحول للكاتب عن الرغبة فى اقناع القارئ إلى محاولة التأثير فى مواطنه حين يصور فى «القطارات» مشاعر الطفل الذى يجعل من جسده الموظف البسيط بالسكك الحديدية ماردا يتحكم فى القطارات. إن زملاء المدرسة يسخرون منه ويحاصرون خياله ويفسدون عليه زهوه بالقرب من شخصية أسمى عليها من عقله وقلبه حالتها الأسطورية.

لا يقنع الكاتب بمخاطبة عقل القارئ، أه قلبه ويحتشد للاقترب من وجدانه : في قصة رجل يستحضر الـكـلـب الماضي في صورة رجل قديم نحاسي الجلد وشعر الخنق يستهوينا بقواريره وأعشابه وتعاويذه السحرية حتى يحفر لنا حفرة الضياع في بئر الغياب عن العصر . ولأن الدلالة العامة للقصة تنظر في دائرة التخمين لا الحسب لذا يعمد الكاتب في قصته العناكب الى تجسيد الماضي في صورة الطبيب الذي نودع بين يديه طفلنا المريض ليشفيه في عيادته المسكونة بالصدا والديدان والعناكب . لكن للكاتب لا يتوقف لتقصي أسرار ذلك اللزوع القوي للماضي والذي يطغى على حرصنا الغريزي على الطفل « المستقبل » : هل هو يؤس الواقع أو ظلام المستقبل ؟ هل هي صورة مرضية من صور النكوص ؟ لا يشير الى هذه الأسباب الا بعبارة غامضة عن الذكريات الطيبة .

ويتصل الحوار بين الكاتب وحسه النقدي فتتعدد تجاربه : كان الرفباوى الزميل والصديق يحكى حكاية خيالية عن عرش تحيطه الشياطين والأفاعي ينزل عقابة الصارم على رجل ارتكب أكبر الكبائر : الكلام في عام الضمت . ويفر الرجل من الهول القادم بالانتحار لكن الرفباوى يتحول من راو القصة الى بطل لها فنراه يقطع ملابسه ويقفز من النافذة . ويظل السؤال من هو الرفباوى ؟ هل هو فرد عادى واحد من الناس ؟ هذه لاجابة لا تقدم شخصية فنية لكنها تقدم فرضا رياضيا .

ان للكاتب يحفز على تعميق أبعاد هذا للفرد للمادك في أكثر من قصة فنراه في الفخ والمخيلة هو ذلك للرجل (أو المرأة) الذي تستغرقه صوبه اليومية فلا يشعر بالخطر المحيط حتى يدهم عنقه نضل السكين . ونراه في قصة الزيارة هو ذلك الرجل الذي يقف عاريا في مواجهة السلطة يكتنفه الفرع من كل جانب .

لقد ظلت الجماهير العريضة تحمل منذ مئات السنين ذلك الفرع من السلطة . انها تراها من جحوا الضيقة وبيوتها المتداعية قلعة منيعة وشاهقة ، لكن للكاتب يضع في قصة الخبازة هذه القلعة المهيبه أمام الذيل الهادر المتدافع المنطلق بـأـمـوـاـجـه فوق الصخور والسود ، ويترك للقارئ حرية تأمل العلاقة الصحيحة بين الأصل الخالد للراسخ الدائم وبين الفرع الداعم بالأسلحة والقوانين وقضبان السجون .

توصيات المؤتمر الثالث لأدباء مصر في الاقاليم

(٣ - ٥ سبتمبر ١٩٨٧)

انعقد في الفترة من ٣ حتى ٥ سبتمبر ١٩٨٧ المؤتمر الثالث
لأدباء مصر في الاقاليم ، بمحافظة الجيزة • وفي ختام المؤتمر
اعلنت التوصيات التالية :

أولاً - كسالة حرية الفكر والتعبير لأدباء مصر بكافة اقاليمها وباختلاف
أجيالها واتجاهاتها الادبية والفكرية ، واعادة النظر في قوانين
الرقابة على المطبوعات والمصنفات الفنية ، ورفع كافة القيود
والمحاذير عن مطبوعات الماستر والمطبوعات الدورية وغير
الدورية •

ثانياً - رفض كافة أشكال التطبيع الثقافي مع اسرائيل ومقاطعة كل من
يتعاون معها بأي شكل من الاشكال في المجال الثقافي •

ثالثاً - ضرورة الاسراع بنقل تبعية الجمعيات الادبية والثقافية والفنية
من وزارة الشؤون الاجتماعية الى وزارة الثقافة •

رابعاً - يؤكد المؤتمر على توصياته السابقة بضرورة تحويل جهاز
الثقافة الجماهيرية الى هيئة مستقلة •

خامساً - يعلن المؤتمر تضامنه مع أعضاء النقابات الفنية في موقفهم من
تعديل قانون نقاباتهم دون الرجوع الى الجمعيات العمومية
الخاصة بهم ويوصي بدراسة موضوع عضوية فنانى المسرح
بالثقافة الجماهيرية وخريجي قسم المسرح في جامعة الاسكندرية •

سادساً - اعداد سجل لأدباء مصر في الاقاليم يشمل كافة المعلومات والبيانات
الخاصة بحياتهم ولبداعهم والاهتمام بتوثيق الندوات وحلقات
للبحث الخاصة بالعروض المسرحية في الثقافة الجماهيرية •

سابعاً - دعم مجلات الشعر والقصة والمسرح والثقافة الجديدة ماليا بحيث يمكن صدورها شهريا وكذا السلسلة الادبية بمديرية الثقافة حتى تتمكن من الصدور بشكل منتظم .

ثامناً - ايجاد صيغة ملائمة للتعاون بين المسرح في الثقافة الجماهيرية والمسرح الجالى والمدرسى والجامعى ومركز للشباب وغيرها لتبادل الخبرات فيما بينهم وخلق منافذ جديدة للمعرض المسرحية مع دعم ميزانية المسرح بالثقافة الجماهيرية والاهتمام بالابداع الجماعى كحركة رائدة في مسرح الثقافة للجماهيرية .

تاسعاً - ينظر المؤتمر بعين الاعتبار الى الاهتمام الواضح الذى اولته اجهزة الاتصال للجماهيرى المركزية لأدياء مصر في الاقاليم خلال الفترة السابقة ويهيب بوسائل الاعلام المحلية من صحف ومجلات واذاعات ان تلتصق مساحات مناسبة لاداء ادباء مصر في الاقاليم لاثراء الحياة الادبية والفنية في كل اقاليم مصر .

عاشرأ - ضرورة التلاحم بين الجامعات الاقليمية والحياة الادبية والثقافية في كافة المحافظات نهوضا بالحركة النقدية والابداعية لأدياء مصر في الاقاليم مع تنظيم مهرجانات دورية للشعر والقصة وغيرها من النشاط الادبى .

حادى عشر - تطوير الدورات الدراسية المتخصصة القائمة حاليا بالثقافة الجماهيرية حتى تشمل كافة فروع الثقافة وتوسيع قاعدة المتعاملين معها ودعمها ماليا وادبيا من قبل وزارة الثقافة .

ثانى عشر - التاكيد على ضرورة تشكيل نوادى الادب بالمواقع الثقافية التابعة للثقافة الجماهيرية تشكيلة ديمقراطية يضمن تمثيل الادباء بمختلف اتجاهاتهم واجيالهم .

ثالث عشر - اصدار سلسلة شعبية في النقد تهتم بتقييم الحركة الادبية لأدياء مصر في الاقاليم وكذا سلسلة تهتم بنشر النصوص المسرحية المجازة من لجنة القراءة في مسرح للثقافة الجماهيرية .

رابع عشر - تمحليل نظام جوائز المسابقات الادبية المركزية بالثقافة الجماهيرية بحيث لا يسمح بدخول المسابقة لمن سبق له الفوز بجوائزها ثلاث مرات .

خامس عشر - تجديد التوصية بتخصيص لحدى جوائز الدولة للتشجيعية لشعر العامية المصرية وتمثيل شعراء العامية في لجنة الشعر بالمجلس الاعلى للثقافة والمجالس القومية .

رقم الامداد ٦١٧١ / ١٩٨٣

شركة الادب للطباعة
والنشر والتوزيع
"مورافيتي سابقا"

١٩٠٤٠٩٦ - عابدين ت

الشركة المصرية لتصنيع الأغشاب

أحدى شركات هيئة القطاع العام للصناعات الكيماوية



تدعوكم

لزيرة معارضها
بالقاهرة والإسكندرية
وأسيوط

حيث تعرض أحدث ما وصل إليه
فن صناعة الموسيقى

أشاشات
ستيل ومودرن

95799

منتجاتنا

تصنع من الأغشاب الطبيعية ١٠٠٪
وطبقاً لأحدث المواصفات العالمية

شاهدوا منتجاتنا
بمعارض الشركة

بأرض المعارض بمدينة نصر
بوابة ٩ أمام السوق الحرة ..

القاهرة : (١) ش. طلعت حرب، السوق الخار، نقابة المهندسين ش. الحلاوة
الإسكندرية : ٦ طريق الحرية المعمورة مدخل المعمورة
أسيوط : عمارات الأوقاف. وجميع شركات هيئة السلع الإستراتيجية

٣٣

نوفمبر ١٩٨٧



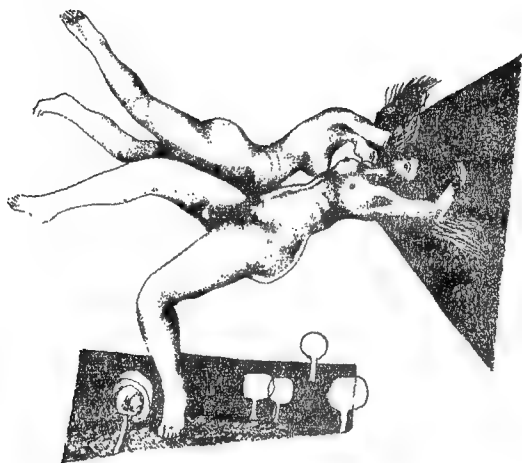
أدلجة التراث
محمود اسماعيل

قصيدة جديدة
عبدالله البردوني

وثائق
إضراب الفنانين



حامد عبدالله



علم للفنان ساليح الميرفتي

فَهَذَا الْعَدَدُ

- * الافتتاحية : والآن ماذا نريد ؟ فريدة النقاش ٤
- * دوايسة : القراءة الايديولوجية للتراث العربي د* محمود اسماعيل ١٢
- * الكسندر بوشكين : مائة وخمسون عاما على الرحيل محمد هشام ٥٧
- * قصص :
- عمر محيد للسيدة سعيد الكفراوي ٦٧
- أقاصيص من عالم برجولزي قاسم مسعد عليوه ٧٥
- الرجل الذي تسلق شعاعا من الشمس عماد الدين حمودة ٧٩
- * اشعار :
- مصطفى عبد الله البردوني ٩١
- ديوانيب كمال الجزولي ٩٣
- أغنية الى الوجه الشاحب الرفيع امجد ريان ٩٦
- لم تكن في مكان خديجة المامري ١٠١
- بدلية لا نهائية خالد عبد النعم ١٠٤
- * حوار مع الكاتب المسرحي الفريد فرج عبلة الرويني ١٠٥
- * منابغات ثقافية :
- مسرح : الهلانيات : الوعي في لعبة تشخيصية ع* ر* ١١٤
- سينما : زوجة رجل مهم حصني عبد الرحيم ١١٦
- معارض : كيف يتحدث التشكيليون عن منهم التشكيلي ح* س ١٢٠
- كتب : قراءة في رولية للكاتب والصيد احمد يوسف ١٢٦
- * وثائق اعنصام الفنانين المصريين ١٣٩
- * تجربة : مشوار مع يحيى حتى محمد روميث ١٥٤

أدب وفد

شهرية يصدرها حزب
التجبع الوطني التقدمي الموحد

٣٣

الصفحة الرابعة - نوفمبر ١٩٨٧

رئيس التحرير
فريدة الزناش

سكرتير التحرير
حلمي سالم

مجلس التحرير
أبراهيم أصلان
كمال رمزي
محمد روميث

المستشارون

د. الطاهر أحمد بكوي

صلاح عيسى

د. عبد العظيم أنيس

د. لطيفة الزيات

ملك عبد العزيز

المراسلات : مجلة أدب وفد - ٢٢ فن
عبد الخالق فوك - القاهرة .

الاشتراكات : (لمدة عام) : (داخل مصر)

١٢ جنيه - (البلاد العربية) : ٥٠ دولار

- (أوروبا وأمريكا) : ١٠٠ دولار أو ما يعادلها

X كتاب العدد X

الدكتور محمود اسماعيل استاذ التاريخ الاسلامي
بكلية الاداب جامعة عين شمس . له مؤلفات في هذا الاتجاه
منها « الحركات البرية في الاسلام » ، وآخرها
« سوسيولوجيا الفكر الاسلامي » .

مهد الله البردوني شاعر اليمن الكبير . من أبرز الشعراء
الكلاسيكيين المصوب المضميرين . صدرت له
دواوين عديدة ، منها : لعيني أم بليس ، السفر الى الابل
الخضر ، زمان بلا نوميّة ، توجّه رمليّة لامواس الفيل .
محمد روميث قصاص بارز من جيل المستنك . صدرت
له مجموعة قصصية في أوائل السبعينات بعنوان « الليل ..
الرحم » بتقديم الدكتور عبد المنعم طه .

سميد الكفراوي شاعر متميز من الصف الثاني لجيل
الستينات ، صدرت له مؤخرا مجموعته القصصية « مدينة
الموت الجميل » .

محمد هشام شاعر ومترجم . مخضر في الادب
الانجليزي بكلية الاداب جامعة اسوط . صدرت له مؤخرا
ترجمة كتاب « الفلاسطينيون عبر اللغات الاخرى » من دار فكر
عجلة الرويحي صحفية بجريدة الاخبار . نكادة مسرحية .
مدنيا لة مؤخرًا من مكتبة مديوني كتاب « الجنوبي » عن
روبيعة الشاعر الكبير الراحل ابل دنال .



اللوحة للفنان حنايد عبد الله

افنأحييت

والآت .. ماذا نريد؟

فريدة النقاش

لا نخفى عليكم أن ما نريده هنا هو تلك النار ... التي سرقها
بثومبيوس من الآلهة ليضئ بها جنبات العالم .. هذا هنا هو ما نريد ..
ومع ذلك ، فإن شيئا من عدم الرضا عن النفس هو لا شك حكمة تنطوي
على بعض الخبث .

هكذا سوف نقول لك أيها القارئ العزيز ونحن نسلك الرأي في التجديد
.. وسوف تكون «لكن» (هذه الـ «لكن» اللعينة) درعا صغيرا نضعه على
صدرنا ونحن نتقدم اليك وكلنا أمل أن يكون ما قمنا به جديرا برضاك ،
رغم أننا ندرك جيدا أن الخيال الانساني ، سارق النار وزارعها ، سوف
يظل دائما أخصب وأغنى من كل مباحج الحقيقة .. وكيف لا : ألا نقفز
عبره الى المستقبل ؟ ... ألا تبدأ من شطحاته المشاعية كل الاكتشافات
للعلمية الكبرى وكل صور المطء والابداع الانساني من الفن لانجاز
الثورة ؟

لكننا ... مرة أخرى .. لكننا في هذا الحد اوغلنا قليلا في طمنا
اشترك ...

اتسعت مساحة النقد اصاعا فكانت هذه الحراسة للدكتور محمود
اسماعيل التي اتهمت مساحة كل دراسات العدد ، وقد اتخدت من كتاب
محمود أمين العالم « الوعى واللوعى الزائف في الفكر العربى المعاصر »
تكفة لتدخل في سباحة العراك الدائر حول الواعد والموروث ، الاصاله
والمعاصرة ، بادئه برفض هذه الاسوار الصينيه التي تحيل القضيتين الى

ثنائية متوازنية لا تلتقي أى أطرافها - فى أى أرض - بالأخرى وكلاهما
تتجاوزان منفصلتين ميقتين ٠٠ ونحن نريد أن نهدم الاسوار ونهزم
الموت ٠

يزداد نشاط دعاة تلك الاصالاة الميتة استعارا فى وطننا العربى كله
حين يجنون أنه ، وبالرغم من كل مظاهر الانهيار والفوضى فان عناصر
تقدمية لا تخطئها العين تدخل بكل طراحتها فى صلب ثقافتنا
فى زمن الاقتتال بالسلح وعلى أرضه فى لبنان ، وهى عناصر قادمة
والصهيونية ، ضد التبعية والطبقية والفساد والظلمية ٠٠ وتأتى بقوة
بطيش لها صواب الادعاء فيلجأون للساليب للخصيسة ٠٠٠ أى القتل
الجسدى لحاملى هذه الافكار وخالقيها والبشرين بها ، وعلى هذا الطريق
سقط الشهداء الاشتراكيون اللبنانيون حصين مروءة ومهدى عامل وسهيل
الطويلة كما سقط ناجى العلى ٠٠ وما أحوج هذه العناصر الجديدة فى ثقافتنا
والتي سقط دونها الشهداء الى تتبع ورعاية وحذب لتنبو فى مناخ من الحوار
الصحى يمينها وييميننا على اكتشاف خصوصيتها والآتى فيها من البعيد
المدى ، وهى تدخل فى السياق الجديد للثقافة الثورية ٠٠٠ التى نريد
أن تقوم بخورنا فى تقديمها والاسهام فى خلقها وبلورتها ٠٠٠

نعم ٠٠٠ للثقافة الثورية ، فى المجتمع الطبقي توجد دائما ثقافتان ،
ثقافة الطبقة السائدة وثقافة الطبقة الصاعدة ، ولكن احدهما لا تقوم
بمعزل عن الأخرى ، والا يكون بوسعها أن تحيط نقاها الخاص بمادة عازلة،
فهناك اقتتال دائم بينهما فى كل المساحات ٠٠ فى العلم والأدب ، فى
السياسة والاقتصاد ، فى الدين والفلسفة والأخلاق ٠٠ ذلك أن تاريخ
الثقافة الذى يتأسس أولا على الاقتصاد والعلاقات الإنتاجية القائمة فى
المجتمع وعلى تطورها شهد ويشهد بدوره اقتتالا دائما فى المجتمع الطبقي ٠٠

ويوما غيوما ٠٠ نتضج لنا قسما هذه المعركة فى مجتمعنا وعلى
امداد الوطن العربى ٠٠٠

ولكن الطبقات الحاكمة تقوم بمهام تمويه ايدىولوجى ماهرة ٠٠٠

فبينما يقوم النظام السياسى فى مصر على سبيل المثال على التعددية
الحزبية ، والتي تعنى من بين ما تعنى اختلاف الرؤى والمنابع وتمسدد
الاجتهادات والتيارات والأفكار : تولجها على ساحة الفكر نظرتان
جامدتان أحديتا البعد تنطلقان كلاهما من أرض الرؤية البورجوازية للعالم

في أشد حالاتها تخلفا ولنهيئارا • وفي محاولتها لتجديد نفسها ترى في الانقسام الطبقي القائم خلودا وثباتا بل وتمارس رؤيتها تلك وهي تسعى لاعادة انتاج نفسها بوعي فتحتكر التعددية لنفسها وعلى أرضها ، وتسلك كل الطرق القانونية والبوليسية المؤدية لذلك وهي تحاول فرضها عمليا •

الرؤية الأولى : رجعية تلبس لباس الدين وتدعي ملكيتها لمفاتيح المسالم في الآخرة وفي الدنيا كذلك ، وترفض أى انجتهاد من خارج الدين وحتى من داخله وتنشئ لنفسها سلطة مادية ومعنوية قابضة تستثمر الايمان البسيط الخالي من التعصب •

والثانية : أبوية شمولية رجعية أيضا تتقبل بالاجتهاد شكلا ، شرط أن تقوم هي به ثم تلاحق ما يتم في الساحة عملا •

الأولى تعمل على تغييب الوعي الجماهيري باحتكارها لله ، والثانية تغييب الوعي الجماهيري فعلا باحتكارها لأجهزة الاعلام والاتصال الجماهيري وفرض وحدانيتهما عليهما والاساءة لتنوع الثقافة بافراغ الرديء والارخص والمعمل على سيادته وتوجيهه •

وهما معا في الحالتين وجهان للعملة الفاسدة الواحدة التي ينتجها استغلال متزايد • وكان من نتائج العمل الطويل الفاسد لهاتين القوتين أن جرت عملية تشويه عميقة في الوعي الجماهيري البسيطة فكاد أن يكون جرحا • وليس بوسعنا أن نتجاهل هذا الانخفاض الجماهيري المتزايد نحو الخرافة ، والركون لانتظار الخوارق ، وتكرار حوادث ظهور مدعى النبوة وتعلق بعض الناس بهم ، وزيارة الاضرحة والاعتراف في الجماعات الصوفية ، وانتشار كتب التنجيم والخرافات التي تغذيها برامج تليفزيونية متقنة الصنع جيدة الاعداد مولتها ترسانات الدعاية المعادية للمسلم وللأشتركية معا •

وهو لنفخاع يهدد الأرض بكل الوجوه التي يبتدى فيها للتطرف الديني اسلاميا كان أو مسيحيا ، حيث يصطبغ الوعي الاجتماعي العام بهذا اللون الرمادي الكتيب الذي يقترب حثيثا من السواد وينمو في تربة الفاقة ومقدان الامل •

ومن جهة أخرى فإن تحليلنا عميقا نزيها وصحيحا سوف يكشف لنا حتما عن الاساس الاقتصادي المادي ، الذي تنشأ فيه وعليه هذه الظواهر • ان قوة الاستغلال الفاشمة التي لا تفتح أمام الجماهير الخفية بابا للامل ،

قد جعلت بها نفعا لاحضان الخرافة وأخذت تستثمر فقدلتها للامل في تآبيد الخرافة ، التي تساعدنا بدورها على اطالة عمر الاستغلال وتكثيفه ، لان جماهيرنا نسبة مغيبة الوعى هي أسلس قيادته من جماهير مفعمة بالامل مسلحة باليقظة ... لذا نحن ننفذ الوضوح ، لان الرجعية تستر عالمها الحقيقي بالغموض وهي تدعى البراءة . والوضوح سلاح . والوضوح سلاحنا .

نريد أن نكشف ، بالدوات معرفية نتقدم باستمرار ، كيف أن الافكار هي انعكاس لصراع اجتماعي متشابك ينطلق من الدائرة الاوسع تعبيراً ويرتد إليها ، وهي الصراع الطبقي - السياسى ويرتبط بقواه ، وغالباً ما لا ينصح الفكر البورجوازي عن هذا الارتباط . بل يستتره بكل الاشكال .

نحن اشتراكيون والوضوح سلاح رئيسى للاشتراكيين .

على هذا الطريق يقودنا الدكتور محمود اسماعيل من عالم التأمل والعلم الرفيع الى موقع الاختيارات الطبقيّة السياسية التي يقف فيها كل الذين جادلهم من أدونيس لحسن حنفى ، ومن محمد عابد الجابري الى عادل حسين وطارق البشري وزكي نجيب محمود ومحمد عمارة ، لمجملهم يقدمون فكراً وجوهاً للساند ، أى للتحالف الطبقي الذى يتشابه في أسسه ومنطلقاته في جميع أرجاء الوطن العربى وان كان لا يكف عن حمل خصوصية وسمات الفطور أو المرحلة التي يعيشها هذا الوطن أو ذاك ، رغم تحفظ الباحث على هذه الخصوصية .

وما يدوم اليه د* محمود اسماعيل وينطلق منه ، هو ذلك الصاعد الناهض الجديد بحق الذى شقائل كل هذه الاتجاهات لنفيه بطريقة ما ، وتطمس ملامح تفرد ، وفوق هذا وذلك تجاهل موضوعيته وعلقيته التى تبرهن عليها الحياة .

وهكذا يقدم لنا د* محمود اسماعيل ايضاً أداة كجاج واضحة وليس مجرد علم نظري خالص ، وهي أداة سوف نحرص في كل عملنا من الآن فصاعداً على صقلها وشحذها ، وبقدر ما تسعنا في الممارك اليومية ضد الوجوه المتعددة للرأسمالية وفلسفاتها المثالية سواء تلك الغيبية القدرية التى ترفض أى عقلانية في الدين ، أو المثالية الوضعية اللادينية التى تعتمد التجريب ، فانها تقول لنا مجدداً ما نحن في حاجة للتذكير به في كل وقت ، أى ان اجراء مصالحة على صعيد الفكر هو أمر مستحيل ، وان المحاولات التى

تمت في هذا الصدد كانت نشوء الفكر العلمي الموضوعي المتقدم وتجره على أرض المثاليين ، وأن كل أشكال التوفيق ، وإن كانت قد عبرت وما زالت تعبر عن أمزجة شائعة فإنها عملت دائماً كجهاز تشويش على اتجاه الحركة العامة وألقت بستانر ضبابي على نمو الفكر النظري الاشتراكي وتبلوره للواضح على كل الأصعدة ، وصدرت للجماهير العاملة أوهاما مثالية في غيبة هذا الفكر أو غيبة رواه التي اتخذت شكلاً بوليسياً في غالب الأحيان - وسماقت الاشتراكيين لدوامات من الفوضى حين ضللت الناس بدعوى حل ثالث سحري ولا طبعي .

وما الدعوة القائمة الآن على قدم وساق لمصالحة الامكار مع استبعاد الاشتراكية العلمية ، أو للعودة للوراء حيث كان الماضي الذي لا صراع فيه ، إلا دعوة تنسخر بأرجحية كثيرة للهروب من الاشتراكية العلمية أو لتقصيها إن أمكن ، وغالباً باسم ثراث واحد بصمت أو حداثة تقنية جوفاء .

وبعد ، ، ،

فلن نرتجف كما يفعل آخرون أمام الثلوج لننا بعضاً الإصالة للبائسة التي لا تلبث أن تخلق تلك الفجوة المارقة بيننا وبين العصر باسم ثراث جامد واحد لا يقربه الخطأ من يمين أو شمال . يتحول التراث من طول ما أشهرت هذه العصا إلى ذات مستقلة ومقدسة أو يكاد . ونحن لا نريد أن ننسى - ربما لشدة وطأة الابتزاز - أن أي قراءة للتراث تنطوي على موقف من العصر الذي نحيش فيه ومن صراعاته وقواه كما يقول محمود العالم ، وهو الشيء الذي يؤكد د . محمود اسماعيل بكل جلاء وقوة . وتتداخل الأصالة في قاموس دعاة الرجوع للوراء إلى الماضي الجميل مع عملية تبرئة دعوية ومتعددة الجوانب « لخصوصيتنا القومية » ، فمعاذ الله أن يكون القانون العام الذي يحكم تطور المجتمعات الانسانية كلها قد بس هذه الخصوصية بعضاً العالمية ، بل أنهم يعتبرون بعض المصائل الذاتية لابطالنا ومفكرينا القوميين والدينيين - الذين نعتز بهم - على مر العصور بضافا إليها تلك الخصائص الثقافية التي صنعها الشعب وأدرجها في ذاكرته التراثية ، يعتبرون هذا جميعاً : جوهرنا ثابتاً ومخلوقاً يتكرر ذاتياً ويصنعنا نحن وحدنا دون شعوب الأرض جميعاً ، لا يتأثر بأي تغير وإن كان موكولاً إليه وواجباً عليه أن يؤثر ويقود لأنه جوهر مشع نقي . . . وهو ما يكشف في الجذر عن موقف منصرى .

بينما تنادي الحداثة التقنية المحايدة بعبادة اله جديد هو للتكنولوجيا لتستمر نعمة كوسنوبوليتية . « عالمية » زائفة بحجة تحول الصراع من ساحة

الايديولوجيا الى مساحة التكنولوجيا حيث يوضع سـور
بين الماضى والعصر .

ولكننا لن نغض أعيننا عن حقيقة تظل تسفر عن نفسها فى آلاف
التفاصيل وتعمل لمعلها اليومي فى عالم الادب والفكر ، وهى حجم ذلك الاذى
الذى الحقته وحشية الرأسمالية الكبيرة والطغرافية والثابتة بالخصوصية
« القومية التى تثبت لنا للوقائع انها ليست جوهر ثابتا نقيا كما يدعى
التراليون ، وليست مسخا تكنولوجيا محايدا كما يدعى الحداثيون ، بل هى
عملية تشكل وتحوّل دائبة يجرى صنعها كل يوم فى مجرى الصراع وتبدعها
الجمامير العاملة ، تضيف اليها وتسقط منها وتبلورها ، وتبتكر ادواتها .

ان معركتنا مع هؤلاء وأولئك سوف تتشعب وتطول ، ولن نخضع
فيها لاي اجترار من أى نوع ، خاصة ونحن ننفق فى أعدائنا القادمة ان نفتح
باب الشرح والدفاع عن العلمانية والرؤية المستقبلية للدين ، حيث تتور المعركة
مع الفهم الرجعى للدين على الارض وليس فى السماء ، وحيث تتوق الجمامير
المؤمنة الى العدل والحرية فى هذه الدنيا . وسوف نسمى لان نضع شعار
حزينا « الدين لله والوطن للجميع » فى التطبيق .



لما حالت المشاغل الاكاديمية بينه وبين مواصلة مهام رئيس تحرير
« أدب ونقد » ، قيل الدكتور الطاهر أحمد مكى بكل اعتزاز ان يواصل عطائه
لهذه المجلة وينضم لمعضوية مجلس المستشارين ليسهم فى تخطيط
استراتيجيتها كأستاذ ومفكر وقيمة أخلاقية كبرى فى حياتنا الثقافية ، وهذه
حقيقة صغيرة بسيطة كندى الصبح تبرز نوعية التقاليد الجديدة التى
يبدعها حزينا ، ويخضع بها حية فاعلة فى قلب المتمدن العام لتبذر بذورها
وان على مهل .

وتواصل المجلة - فى ها العدد وسوف تفعل فى الاعداد التالية -
ذلك التقليد الذى أرساه الدكتور الطاهر أحمد مكى وهو فتح الأبواب
أمام كل التيارات الديمقراطية فى الثقافة الوطنية ، ومعاونة المبدعين
المجددين الذين يلقون أشكال العنف والتجاهل ، وهو المعنى النبيل الواضح
الذى حماه افتتاحية رئيس التحرير للعدد الاول ووضعت بنفس القدر
من الأهمية مع موقفنا الصلب والثابت ضد اتفاقيات كامب دافيد والمعاهدة
المصرية الاسرائيلية . . ومع دفاعنا عن الواقعية والتزامنا بمنهج الاشتراكية
العلمية .

وعلى نفس الطريق الذى انتهجه الدكتور مكى نواصل اقترابنا من الابداع فى الوطن العربى فتجدون فى هذا العدد قصيدة « مصطفى » لواحد من اكبر الشعراء العرب على مر العصور هو اليمنى « عبد الله البردونى » ذلك الكلاسيكى المعاصر أشد المعاصرة ، الضريد الفقير المستعصى على الشراء ، الذى ينفذ الحقيقة فى كل جهد ابداعى أو سياسى - فكرى يبذله ، وقد اختار شخصية الرسول الكريم ليستعير اسمها وبعض صفاتها الكبرى وبضـمها فى سياق جديد ببراعة واقتدار جديرين بمعرفته البعيدة بأمـق منابع الفضائل الشعبية التى تملو الى حد الديانة وترتفع لتقام صلاة للكاهن وتلى من شأن وعيهم الفطرى ٠٠ فهو ٠٠٠ (عبد الله البردونى) القائل هل حقا يحتاج العبد لمن يقول له ان العبودية قيد ٠٠٠

يتفاخر « مصطفى » البردونى بأن وعيه ليس فطريا فقط وان كان منقولا اليه من عصارة وجدان الشاعر حتى أنه يستطيع أن يهز بكل قوة وجدان الملايين اذا ما جرت قراءته قراءة جماهيرية ، أنه نموذج من الشعر نال عنه باباؤو نيرودا : « يسقط الاسوار بالغناء » .

وما يقدمه البردونى هنا كما فى كل عمله ليس يقينا جاهرا خطابيا نجا - ولكنه يقين استقاه من الحراك الدائر على امتداد ساحة الامة وهو يمثل ملامح انسانية غالبة الصفاء للقوى الحية فيها وهى تنهض من تحت ركام السنن والاعلال وصور الاستغلال والقيح لتتصدر ببطء ٠٠ وهى نأخذ دورها ومكانها الطليعى فى الحياة .

يدعوننا البردونى - هنا - دون أن يقول مصطفى ذلك - الى أن نعيد قراءة تراثنا الشعرى العربى - ديواننا القومى - لنكتشف حداثته ولنضع ايدينا بحق على بعض ما أرساه من قيم ثقافية كبيرة بقيت فينا بعد أن اندثر العالم الاجتماعى التاريخى الذى ولده لانه كان يؤسس وهو يدخل فى التراث الانسانى ذلك الشكل الخاص الفريد لابداع أمه والا لما جاء البردونى العظيم ابنا حقيقيا شديد المعاصرة لهذا التراث .

حين استمع الاستاذ المفكر محمود أمين العالم لقصيدة الشاعر السعودية خديجة العهرى « لم نكن فى مكان » والمشورة على صفحات هذا العدد ، وكانت تلقىها فى جمع من اللقنين العرب فى صنعاء ، قال للحاضرين : منذا بينكم يجرؤ الآن على أن يقول لنا : ليس هناك أمل ، أو أن يفقد الثقة فى أن مستقبلنا آخر وأفضل هو فى انتظارنا ، وأن هذه الامة تسمى رغم كل شيء فى الطريق اليه ؟

وكان محمود العالم محقا لان خديجة العامري تزيج بثؤدة وجمال
خلاب ذلك الغبار المتراكم على الجمر الملقى هنا وهناك . . جمر ظل ويظل
ملتهبا ، وتمسك به المرأة الشابة بين يديها الصغيرتين الحقيقيتين تنظفه
وتحتل لسمعه ، وتلقى بالغبار على وجه القبيلة والعشيرة وهي تدخل بجراة
في المعارك الحقيقي ، وقد أراحت رأسها على أمل يجود الآن بعيدا ولكنها
تمسك به في يديها . . . أمل يقظة ونهوض شاملين ، وفي القلب منهما النساء
اللاتي تحتج خديجة باسمهن جميعا .

هل بوسعنا أن نقول غير ذلك وقد خرجت « خديجة » مع « محمد »
من أحشاء ذات القبيلة التي تتكس باسمها الآن كل أسلحة العفن العالمي
مصوبة دون أى لبس الى كل ما يمثل الشاعران خديجة العامري ومحمد
الحربي وزملائهما للشعراء على امتداد الامة الكبيرة .

يأتينا صوت الامل من حيث يتكاثر المستحيل ، فهل يحق لنا
الا نلصق ؟

وبعد . .

مثلنا مثل خديجة العامري ، نحن نريد النار ، ومثلنا مثل بوشكين
نريد أن نداعب أوتار الخيال حتى الثمالة ، لنصل الى أرقى تحبير أدبي
ونفكرى عن الذات الفاعلة والحركة للتاريخ ، عن الجماهير الشعبية التي
تمدنا حركتها الصابرة بأفراح كثيرة ، فرطب رثاؤا الطم يا وجه الندى .

دراسات

القرءة الأيدولوجية للتراث العربى

د. محمود اسماعيل

فى كتابه الرائع « الوعى والوعى الزائف فى الفكر العربى المعاصر » قدم الأستاذ محمود أمين العالم خريطة واضحة لاتجاهات وتيارات الفكر العربى المعاصر من خلال مواضعها من التراث العربى الاسلامى • أو ان شئت رصد فى صبر ورعاية أفق عديداً من الاسهامات الفكرية المعاصرة خلال السبعينيات والثمانينات فى قضايا التراث وأشكالياته والموقف منه قبولاً أو رفضاً • فضلاً عن توضيفه فى مشروعات حضارية نهوضية أو نكوصية ، سواء على الصعيد المعرفى للتح أو على المستوى الأيدولوجى •

وقد استوجب هذا الانجاز الضخم مقابلة ما استجد من كتب وأبحاث ودراسات ومساجلات فى أروقة المؤتمرات وطققات البحث التى عقدت فى عديد من العواصم العربية وغير العربية خلال السنوات الأخيرة •

ولم تقف محاولة الأستاذ العالم عند حد الرصد والمرض بل طمعت الى التطفل والنقد لأطروحات « الانفاجنسما » العربية فى هذا الصدد • وقد تطلب ذلك التعرف الحقيق على الهويات الفكرية والمنطلقات النظرية لاصحابها من خلال الفهم العميق لمخفيات تاريخهم الفكرى • وذلك باستيعاب مؤلفاتهم ومواقفهم التى تراوحت بين التطور أو الجمود أو النكوص أو التراجع • فضلاً عن محاوراته ومساجلاته مع النخبة العربية المتحركة على صعيد الوطن والامة سواء بسواء •

ترادة نقدية فى كتاب « الوعى والوعى الزائف » لمحمود أمين العالم .

وحصاد جهود العالم في هذا الصدد تجاوزت مجرد المناقشات
لنماذجهم ورؤاهم الفكرية الى التقويم والحكم على أطروحاتهم وانساقهم
تصويبا وتحقيقا ، تفسيرا وتظييرا . هذا بالإضافة الى الكشف عما تضمنته
انجازاتهم من انقضاءات سلفية أو ليبرالية أو ماركسية فضلا عن مناقشة
نتائج معارفهم العمامة والتفصيلية سواء بمسواء . وأخيراً تصنيف هذا
النتاج الاستمولوجي وتبيان مدى اسهامه في الذكاء اللوعي أو تزييفه وتضبيبه .

وقد تسلم المؤلف في مشاركه تلك بأسلحة ندر أن تسنت لغيره .
منها الرصيد النظري الهائل والمحيط علما بكل الرؤى التراثية قديما
وحديثا . وهذا لا يمكن تحقيقه الا بحراية عريضة وعميقة بأسرار ومكونات
التراث بمفهومه الشامل واجناسه المتعددة من دين وأخلاق وفلسفة ونظم
واقتصاد واجتماع وعلوم بحثه وفن وأدب ولغة الخ .

ومنها الاحاطة الواعية بالنظريات والنماذج الفكرية الحديثة
والمعاصرة في الغرب الرأسمالي والاسترائكي باعتبارها منطلقات أسهمت
بشكل أو بآخر في صياغة رؤى « الانتلجنسيا » العربية المعاصرة . ومنها
الفهم الوافق لرؤيته المادية الجدلية التاريخية ولتمكن المكن من منهجه
وتقنياته وأداته . هذا ، ليس بغريب على رائد من رواد الماركسية في
العالم العربي بأسره أشتهر « بقراءته » الواعية للماركسية في أدبياتها
الاصولية وفي اجتهادات منظريها . فضلا عن تجاربه - وتجارب غيره
من المشتغلين « بالماركسيولوجي » على صعيد البحث والدرس للتطبيقي
وعلى صعيد الانضال اليومي الذي كرس له عمره الشديد . كذا تجاربه
الذاتية في مواجهة الرؤى والنماذج المثالية المتأخرة من خلال رحلاته العملية
المتعددة والثرية ، خاصة ابان لقامته الطويلة في مهجره بفرنسا حيث
تصطرع الآراء والأفكار ، وحيث تنجس ومضات العقل للعاصر مضيئة
الى العلم آخر صيحاته والكشافاته .

لذلك نلاحظ أن للقاسم المشترك الاعظم في كتابات المؤلف - رغم
طابعها السجالي النضالي - هو البحث عن الحقيقة . ولما كانت طبيعة
الموضوع تفرض منهج تناوله ، كان عليه أن يغض الطرف عن مناهج
السرد الوصفي والخوض في لجج الجزئيات والنزعات بما يضرب السبيل
الى الشمولية . ولا تشكل الوقائع والاحداث عنده الا مادة أولية يحولها
الى معالم هيكلية تنبر له السبيل لصناعة منظوماته الفكرية . كما أن
المؤلف رغم نهجه الحوارى السجالي النقدي - ثحاشى مغبة السقوط في
مشارك الاسفاف والتطاحن للشخصى « للشوفيني » وللمراك الصبباني
المراق . وهو منزلق لم يسلم منه غالبية المتحاورين على ساحة الفكر

العربي المعاصر .. حتى لقد أنتهك أدب الحوار وبات تبادل السبباب والتجريح الشخصي والدمغ بالخيانة والتكفير من أهم سمات الخطاب العربي المعاصر !!

ان لغة الحوار ونهجه عند الاستاذ العالم كشف عن بعد جديد في فكر وإخلاق الرجل . تكشف عن حماسة وأريحية وقواضع وترفع يصل الى حد التسامح « المسيحي » . فلطالما تناول عليه « ضبيان الفكر » « وشيوخه المتصابون » من سماسة الدولار وسحنة تجار القمار دون أن يحرك ساكنا الا التسلج بالحقيقة وشموع البيان وعفة اللسان .

ولم لا ؟ وهو يملك زمام المعرفة ويتشبث بمشروعية النضال ونبالة المقاصد ، في وقت ضاق فيه الحصار وتراجع فيه « الرافق » خوفا أو طمعا أو مما معا .. !!

وفي هذا الصدد لا مفاص من الإشارة الى ملمح آخر من قسّمات شخصيته الثرية : الا وهو عدم التخرج عن « للنقد الذاتي » لأفكاره ومواقفه سواء بسواء . الى حد التطهر « البيورتياتي » .. !! ان محدود العالم الفكر والمناضل والفنان النموذج فريد في عالميته . انه يقسم قرينة جديدة على شموخ فكره الذي صاغ أخلاقياته ووجه سلوكياته .. لقد آن الألوان لابرار هذا الجانب الهام والمشرق في تكاملته الفكر والسلوك الذي أهله لمكانته التي يستحقها من جدارة في ريادة « الاثتليجنسيا » في العالم العربي المعاصر ، شاء من شاء وكره من كره .. !!

تلك المتقدمة محفل أساسى لفهم الكاتب والكتاب ، ومفتاح ضرورى لاستتبار رؤيته ونهجه قبل التجوال في مؤلفه السواعى « للوعى والوعى للزائف » . وتوطئة لازمة من أجل للكشف والاكتشاف للابعاد النظرية والابستمولوجية والنضالية التي انطوى عليها للكتاب .

والحق اننى أجد نفسى في مأزق - لا أصد عيله - حين أطمح الى خوض تلك التأمرة .. وهاكم الأسباب :

أولا : لمست أدنى شيئا من علم الاستاذ العالم يسوع مشروعية تقويم عمله . فكيف يحق لمريد أن يقصدى لنقد شيخه ؟

ثانيا : ما تضمنه الكتاب من موضوعات بالغة التعقيد ، تمحور معظمها حول موضوع ملغز هو التراث العربي الاسلامى المتراكم عبر عشرة قرون ونصف لأمة ترامت حدودها ما بين للصين والمحيط الاطلسي .

ثالثا : أن تناول المؤلف الموضوع لا يقتصر على تبيان رؤيته وموقفه من هذا التراث وحسب ، بل يتصدى لعشرالت الكتاب ومثالت للكتب وللدراسات عارضا وشارحا وناقدا ومحققا ومفسرا ومنظرا .

وأبضا : كثرة المعارف التراثية وتنوع اجناسها وتباين رؤى مناهج أصحابها . ناهيك عن غاياتهم المظنة والمستورة من وراء هذه المعارف .

خامسا : للضغوط والمحاذير المؤثية وغير المؤثية ، ابان حقبة تاريخية خاصة ، شهدت انتكاسات سياسية وضبابية فكرية وهوسا دينيا وظف خلالها القرات اديولوجيا لخدمة المواقف الصرعية الآنية .

ومع ذلك فلا مناص من ركوب الصعب والأقبال على الغامرة . يبرر ذلك أمران :

أولهما : مرتبط بقيمة العمل وخطورته فكريا ونضاليا . والحاجة الماسة الى مجرد عرضه وشرحه كوثيقة وشهادة على العصر . انه – فيما أرى – « مرشد أمين » لا يستغنى عنه المناضلون للشراء والباحثون عن الحقيقة وسط سحب كثيفة من التشكك والطمس والتضبيب والتضبيب .

وثانيهما : تلك الوشيجة الفكرية التي تربط الكاتب بالمؤلف وهي رابطة حميمة تتيح للكاتب ربما أكثر من غيره شرح فكر أستاذة ، خاصة وأنه يكف منذ سنوات على دراسة ذات القضايا .

أما وقع جازفنا بالاقدام ، فلا أقل من تعريف توصيفي بالكتاب بصد أن عرفنا في بحالة بالكاتب .

((الوعي والوعي الزائف في الفكر العربي المعاصر)) عبارة من طائفة من المقالات والاسهامات المتنوعة في نقد الفكر النظري والاجتماعي في جياتنا العربية المعاصرة وفقا للرؤية الماركسية والمنهج المادي الجلي التاريخي (١) أنجزها المؤلف ابان الفترة ما بين عامي ١٩٧٤ - ١٩٨٥ على غرار كتاب سابق هو « ممالك فكرية » لاذى ساجل فيه المؤلف قلة من الحكيرين المثاليين خالل الخمسينيات والستينيات من هذا القرن . وبرغم دلالة العنوان على المحوى ، الا أننا نأخذ عليه عمة حقيقة الصياغة . فنقترح أن يكون « الوعي واللاوعي » بدلا من « الوعي والوعي الزائف » . وقد يبدو هذا الاعتراض شكليا ، ولكننا توقفنا عنده لانه يعكس دلالاته على تقويم المؤلف لن

تصدى لنقد منظوماتهم الفكرية • ولا أحسب أن هذه الملاحظة قد غابت
من نظمة المؤلف بقدر ما تفسر حوادة نقده لاولئك الذين يسهمون بدوى
أو لا وعى فى « تخريب الوعى » والذين تهانون المؤلف معهم الى حد المجاملة
فى كثير من الأحيان •



انتقل بعد ذلك الى تحليل مضمون الكتاب الذى تدور معظم مباحثه
حول الموقف من التراث • وان حوى موضوعات أخرى لن نتعرض لها الآن •
وربما تناولناها فى دراسات أخرى مستقبلا •

ولعل من المفيد البدء بعرض مفهوم المؤلف للتراث ، وهو فى الواقع يقدم
تعريفا علميا جامعا مانعا للمصطلح الذى لا يقتصر فى نظره على مجرد
المعقيدة كما يرى البعض ولا على الجانب الفكرى للفلسفى كما تقتصر البعض
الأخر • أنه حصاد منجزات « الماضى كله بسائر عناصره ومحاوره الدينية
والعقلية والوجدانية والادبية والفنية والسلطوية والشعبية » •• « الفخ (٢)

كما يقف المؤلف على حقيقة العلاقة بين هذه التراكمات أفقيا
وعوديا • اذ يرى أنها علاقة اختلاف ومغايرة وصراع أو ان شئت - وقف
على طبيعته الادبولوجية (٢) التى تشكل صعوبة بالغة أمام درسه وبحثه •
ونفتح أبوابا واسعة للأحكام للخاصة والتعميمات البتيرة • والتراث فى
نظره ليس مجرد تراكمات الماضى فى حد ذاته بقدر ما هو « قراءتنا له
وموقفنا منه وتوظيفنا له » • ومن ثم يفقد التراث زمنه ليقفز الى زمن
قراءته أى الى سياق للحاضر (٢) والمستقبل • وفى هذا الاطار يلخص المؤلف
طرائق تنازل التراث فى منهجين : أحدهما تاريخى والآخر اجتماعى •• و
كما نرى ضمهما الى مصطلح واحد وهو المنهج « للتاريخانى - الاجتماعى
الذى نأخذ به ويأخذ به المؤلف أيضا فى سائر دراساته • بهذا المنهج ينجح
المؤلف فى تعرية مناهج غيره « اللامنهجية » • تلك التى تصمد الى التجزئى -
أو التوفيق أو التقابل : كالتمييز بين الأصالة والمعاصرة ، الاتباع
للابتداع العمومية والخصوصية ، النقل والعقل •• الفخ • يجزم المؤلف
- ونشاركه الرأى - بأنه ليس ثمة فئائية (جانوسية) آلية لأنه « نيس
ثمة موقف من الأصالة لا يتضمن الموقف - المعاصرة والعكس صحيح » (٥)

أما عن تصنيف الاستاذ العالم للمواقف المختلفة من التراث - وذلك
من خلال الموضوعات التراثية التى تقتصر الكتاب على تناولها - فهو على
النحو التالى :

١ - اتجاه سلفي يرى ضرورة احياء الماضي بقضة وقضيضة ليلبس الحاضر - المستقبل . وقد فطن الى أن هذا الاتجاه ينطوى على تيارات متنوعة ان لم تكن متباينة الى حد اللتناقض ، لكنه لم يفصل في هذا للسبيل . وربما يرجع ذلك - فيما نرى - الى عزوف معظم هذه التيارات عن المشاركات الإيجابية في الحوار للدائر على الساحة ، وربما أيضا لان معظم هذه التيارات تتحد في المطلقات والمناهج وتصل الى عين الاحكام ، بحيث يصبح من غير المقبول افساح حيز لها داخل التصنيف المقترح .

٢ - اتجاه عقلاني ليبرالي يحاول التوفيق بين التراث والعقل وهو بالمثل ينطوى على عدة تيارات نرى أن المؤلف - ربما لذات الاسباب السابقة أو لغيرها - لا يفصح في وضوح عن مواقفها كما سنوضح في موضعه .

٣ - اتجاه رافض للتراث كلية باعتباره عبأ على حركة التقدم من ناحية وباعتبار هذا الاتجاه مبهورا ومحاكيا للفكر الغربي من ناحية أخرى .

٤ - اتجاه علماني تقدمي بوجه عام وماركسي على وجه الخصوص ، وهو ينطوى كذلك على عدة تيارات ذكر المؤلف بعضها وأغل معظمها . ونحن نرى عدم توفيقه في المزج بين التيار الماركسي وسواه ، فالأحرى أنه تيار مستقل بذاته . لكننا من ناحية أخرى نلتمس تبريرا لهذا التصنيف الذي يستند الى أمرين أساسيين :

الاقتصار على من أسهموا بكتاباتهم حول الموضوع خلال الحقبة الزمنية التي تابعها المؤلف وإن كان من الاتصاف أن نشير الى أنه أغفل عددا لا بأس به ممن أسهموا في المباحث التراثية من أصحاب هذه الاتجاهات جميعا . وأمثلة بكتابات الشعراوي والغزالي وخالد محمد خالد ويوسف القرضاوي وصاحب الفريضة الغائبة عن الاتجاه السلفي . أما عن الاتجاه الليبرالي فحسبنا للتوفيه بجهود الدكتور فؤاد زكريا والدكتور فرج فودة ومن الاتجاه الماركسي أغفل الأستاذ للعالم جهود أحمد صصادق سعد وهادي العلوي ومهدي عامل وكاتب هذه الدراسة ، رغم أسهاماتهم المعروفة في هذا المجال .

أما السبب الثاني الذي يغمر للمؤلف قصور تصنيفه فيمكن في صعوبة الحسم والفصل الكامل بين هذه الاتجاهات والتيارات ، نظرا لتداخل المواقف وتغيرها خلال حقبة زمنية محدودة : على كل حال يمكن القارنة بين هذا التصنيف وبين اجتهاد لنا في هذا للضد ضمناه دراستنا المعنونة « مشارقات في الخطاب الديني المعاصر » .

ولا يزال الباب مفتوحاً للاجتهاد •
وتقتضى الأمانة والموضوعية أن نلتزم بتصنيف المؤلف كما هو مع
اباء وجهة نظرنا في مواضعها من الدراسة • ولنبدأ بعرض وتقد هذه
الاحتجاجات •



أولا - الاتجاه السلفي

السلفية كما يعرفها المؤلف بحق - فزعة دينية تتخذ من العودة الى التراث - بمفهومه الديني الضيق - معيارا أساسيا لتقييم الحاضر والقطوع الى المستقبل (٦) . ويتضمن هذا الاتجاه تيارات شتى فليس ثمة سلفية واحدة بل توجد أكثر من سلفية داخل كل تيار ان لم يكن في فكر المفكر السلفي الواحد كما سنرى . وهذا راجع في تصورنا الى عقم ممثلي هذا الاتجاه وعدمهم وضوح الرؤية الناتج عن ضالة ان لم يكن انعدام المعارف الأخرى غير التراثية . . بل لا نبالغ اذ نرى ان معظمهم يجهلون التراث أصلا في مفهومه المعقيد الضيق فاذا اضيف الى ذلك انعدام الاساس النظري والقواعد المنهجية ، أدركنا هذه الحقيقة بالنسبة للسلفيين التقليديين سواء كانوا من الأكاديميين المثاليين أو من « مدرسي الدين » في المؤسسات التعليمية اللاهوتية . . ١١

وقد ميز الأستاذ العالم بين هؤلاء وبين تيار سلفي آخر نعتهم « بالسلفيين الجدد » من امثال حسن حنفي ومحمد عماره وطارق البشري وعادل حسين وغيرهم . . . ومع الحاطة هؤلاء بالاسس النظرية جعلهم يجهل التراث أصلا الا في مجال تخصصاتهم ومن ثم نرى ان التمييز بين التيارين غير ذي موضوع ، اذ يمتدح دعاتهما في المنطلقات والتجديرات والغايات البعيدة . . ذي بل نرى ان هؤلاء «السلفيين الجدد» أشد خطرا وانحد تأثيرا في « تزييف الوعي » . . انهم يحدون هذا الاتجاه الذي يحولهم تسميته « بالاصولي » بعلم الغرب الذي يحيط بعضهم ببعضه . ناهيك عن خلل تاويل النصوص واعتساف الاحكام بالباطل في محاولة لتجميل وجه السلفية القبيح . . وبرغم اعتقادنا بهشاشة رؤاهم الفكرية وعدم صبرها أمام النقد العلمي على المدى البعيد الا ان مجرد تغيير مواقفهم السابقة « المألحة » والايهام « بالتوبة » والعودة الى رحاب الاسلام يوحى بمشروعية وصديق « للسلفية » ويسفر عن تأثير وقى دمام في تخييب الوعي خاصة بالنسبة للعوام وانصاف المثقفين . .

ولا أدري لماذا ميز الأستاذ العالم بين « للسلفيين الجدد » وبين « السلفيين التقليديين » كجماعة الاخوان المسلمين وما تولد عنها مما عرف « بجماعات الاسلام السياسي » المتطرفة كجماعة « التكفير والهجرة » على سبيل المثال . . لا أجد في الفصل مبررا للبتة معظم هؤلاء ان لم يكن كلهم يتعاطفون على الاقل مع هذه الجماعات ويسطون « ويتطفلون » على أوهام منظريةها - وخاصة سيد قطب - ويتملقونها اما خوفا وإيثارا للعافية أو طمعا في أموال الخليج الذي أصبحت دوله تشكل يؤر استقطاب وأماكن محسنة يحج اليها المتاجرون بالاسلام . . ١١

ولا أدري بالمثل لماذا أغفل المؤلف في تصنيفه لتيارات هذا الاتجاه انصوفيين والازهريين وحتى « الصحفيين » الذين يمالئون السلطة - أي سلطة - ويكرسون الطغيان والتبعية ٠٠٠ ورغم تلونهم « الحريائي » وميوعة مواقفهم إلا أن حصاد هذه المواقف يمهّد الطريق أمام استشرَاء ظاهرة « الهوس الأديني » وما يتمخض عنها من تخريب « العقل » والواقع مما .

تلك عن الصيغة التي اعتمدها المؤلف في تصنيف تيارات هذا الاتجاه . الذي برع في نقده وأشهار افلاسه . ولنبدأ بالتيار السلفي التقليدي الذي وصفه ووصمه المؤلف « بالمتزمت » ٠٠٠

في مقال بعنوان « السلفية ليست ظاهرة دينية خالصة » كشف الأستاذ للعالم عن منطلقات ورؤى وغايات ممثلة هذا التيار ضاربا المثل بجعاعة « التكفير والهجرة » من خلال قراءة نقدية لكتاب أميرها ومنظرها « شكرى مصطفى » المعروف بكتاب « التوسعات » وعن نشأة هذا التيار الذي ارتبط « بجعاعة الاخوان المسلمين » التي نادت ثورة يوليو، وتصحّت لعقولة المشروع الناصري والتي جرى لذلك حلها واضطهاد أتباعها . ولقد أثير لفظ كثير حول موقف الثورة من الاخوان حسمه المؤلف بالكشف عن حقيقة ناصحة ، فحواها مهادنتهم السلطة الملكية قبل ثورة يوليو ١٩٥٢ م وتحالفهم مع السلطة المرتدة عليها مرحليا ثم الطوح إلى اغتصاب السلطة (٧) أخيرا . وجلل على ذلك بموقف الجعاعة وما أنتبث عنها من جماعات أكثر تطوعا نهلت من فكر « سيد قطب » و « أبى الأعلى المودودي » الداعمين إلى « الحكومة للثيوقراطية » أو ما عرف باسم « الحاكمة الإلهية » التي لا تعنى أكثر من أحياء أئمة و « لائق : الإلهي المقدس » الذي ساد العالمين الإسلامى والمسيحى في المصور الوسيط . ويتمحور فكر هذه الجعاعات عموما وجعاعة « التكفير والهجرة » على نحو خاص حول جاذبية للعالم الاسلامى وغير الاسلامى لأن الحاكمة غيها للبشر ٠٠ في

لقد أفادت الجماعة وغيرها من الجماعات المماثلة من الفراغ والخواء السياسى والانتهيار الاقتصادى والاجتماعى والاخلاقى الذى نجم عن « الردة » على ثورة يوليو للظهور على الساحة متاجرين بالدين ومؤزرين بعروش الرجعية « الديمقراطية » العربية ٠٠٠ كما راحنت على معاناة

الجمامير وأميتها وأنتشرت خبرات العمل السري الذي برعت فيه « جماعة الإخوان المسلمين » لتستقطب الملايين من الكادحين « المقيمين » على صعيد العالم العربي بأسره .

وهذا يختلف مع المؤلف حين قطع بلن المشروع السياسي للمسلمين المتطرفين جاء رداً على المشروع الناصري القومي الاجتماعي التقحيمي . لقد وُعد هذا المشروع بعد انقلاب مايو ١٩٧١ المشؤوم وعلى انقاضه تأسست تلك الكشاريح « المتهوسة » واستثمرت غياب المشروع الناصري لا تحدياً له كما ذهب الاستاذ العالم . ثم كانت التجلحات الأولى للثورة الإيرانية من أسباب استقطاب هذا التيار المتطرف القوي الانتهازية النكوصية ، الليبرالية والمركسية . فضلاً عن تعاطف الجماهير العربية بعد اغتيال السادات على يد ثلة من تنظيم الجهاد السري المتطرف

ان تجايز أطروحات الإسلام السياسي ، ما بين سنة وشيعة وما يندرج تحتها من فرق ، موالية او معادية للنظم العربية التي تتحدث بعبارة الإسلام وتقلب ولايات الجماعات الدينية المتطرفة ما بين إيران والسعودية ورغم ما بينهما من خلاف وصراع سياسي ، قرينة جديدة على المراهقة السياسية لتلك الجماعات جميعاً . ان فكرهما ينطلق كما يرى المؤلف - من رؤية مضبوطة منتزعة من قراءة ظاهرة وخاطئة للنصوص الدينية (أ) وعلى ذلك فان « مشروعه الحضاري » ان جاز القول - ينطبق من أوام غيبية أقل ما يقال عنهما انها تتناقض مع بحوثات ومسلمات الإسلام نفسه . ان ظاهرة « الهوس الديني » المتفاقمة على المساحة العربية أنيا تحكم على نفسها بالاعدام ، رغم نزعة التهاؤل القسري التي يتشبث بها اتباعها استناداً الى تفسير سطحي للآية الكريمة « ان الله يبدأ الخلق ثم يعيده » !! انهم يتلحجون للعالم اجمع استناداً الى خرافة انهم « جماعة آخر الزمان » التي انطأ الله بها لاقامة « دولة الله الثانية » على غرار الدولة الأولى ، جاهلين أو متجاهلين ما شمل عصر صحر الإسلام - بعد وفاة الرسول مباشرة - من لحن ومحن أقضت الى ما اسماء المؤرخون « بالفتنة الكبرى » وانقسام المسلمين الى فرق وطوائف متصارعة منذ ذلك الحين وحتى اليوم الخ . اما أسلوب تحقيق هذا الحلم « الطويوي » فهو الاستنفار « للجهاد » ، ومفهوم الجهاد عندهم لا يفرق بين المسلمين وغير المسلمين الذين يستقون في مسئوليتهم عن جاحلية « القرن العشرين » . . . كما وان اعتقادهم بمقولة « الهجرة » المستعمارة من فوق الخوارج المتطرفة واقتباس ارائها الهدامة في مقاطعة الخصوم « والاستمرار » بالسيف للمخالفين وغيرها لن يمسفر الا عن الفساد والافساد السياسي والاجتماعي والاخلاقي الذي يدعون الى « الجهاد » من أجل تقويمه ناهيك عن سذاجة فكرهم

الاقتصادي الذي يتصور أن العالم في عصر الفضاء يمكن أن يساس وفق تجربة « دولة الحينة » البدائية للبحوية • ١١

وحسبنا دليلا على سذاجة وجوع وتسطع خطابهم ومضهم « الاجتهاد » على أساس أن الجماعة الإسلامية الأولى لم تأخذ به حسب زعمهم ٠٠. إن جهلهم بأوليات الفكر الإسلامي فضلا عن التاريخ قهين باظهار افلاس معتدلاتهم ونخير بما ستجره عليهم تلك المعتقدات من مطاردة واضطهاد وبشير بنهاية محتومة كذلك التي آل إليها اسلامهم من الفرق الخارجية المتطرفة •



هذا من السلفيين المتطرفين أما من أسماهم المؤلف « للسلفيين الجدد » فقد افرد لهم حيرا واسما في كتابه ومؤلاه كانوا سلفا ليبرالين وماركسيين ثم ارتدوا على أعقابهم انبهارا بوجه ما أسموه وهما « بالصحوه السلامية » من مؤلاه اختار المؤلف أطروحات جلال أمين وطارق البشري وحسن حنفي ومحمد عصاره •

وقد سبق أن كشفنا في دراستين سابقتين الأولى عى « ظاهرة التطرف الدينى » والثانية عن « مفارقات الخطاب الدينى المعاصر » عن أسباب هذا النكوص وانتهينا الى أنه يتلخص في « ذهب المعز وسيفه » والهدف المعن لهذا التيار هو « الخروج من التبعية الابستمولوجية للغرب » وذلك بالعودة الى التراث لكن حصاد معرفة منظرية المثالية الانتقائية تجعل منهم سلفيين تقليديين • وحسبنا أنهم يرفضون الفكر الغربى بتياراته ومدارسه وديولوجياته المختلفة المتصارعة رفضا قاطعا دون تمييز بين ما هو عقائدى « هيومانى » وما هو تبريرى نصى « شوفينى » ودون تمييز بين الابتكار والتجارب الاشتراكية ونقيضتها الامبريالية التسلطية • هذا من ناحية • ومن ناحية أخرى يطرحون البديل المقابل المتمثل في « احياء ايجابيات التراث » !! دون أدنى معرفة بها ، وتصنيف التراث الى ايجابى وسلبي مقولة خاطئة والسؤال بين تناقض معرفة هذه الجوانب الايجابية وان وجدت فان سلفيتهم تحول على انقضاء التيارات « للنصية الغيبية للتبريرية » التى تنظر للنظم الشيوعية والطغمت العسكرية وترفض ما هو ايجابى عقائدى ماوى وثورى • • وتتسائل بداهة - عن امكانية تحقيق « مقولة الاحياء » • • لو كان الأمر كذلك لما تخطت مؤلاه في ولائهم و « عمالة » بعضهم للنظم الكهنوتية البترولية الفجة أو لنقيضها من النظم الشيوعية المموية المنهوسة دون تحديد موقف ثابت وموحد • • وفى ذلك حق للاستاذ العالم أن يصف أطروحات جلال أمين بأنها « دعوة اجائية تجريدية لا تحدد موقفا » (٩) •



في نفس الاتجاه وبذات المنظور يهضى طارق البشرى في الطريق قديما « متطفلا » على افكار عبد القادر عودة في الدعوة لاستبدال القوانين الوضعية بالشريعة الاسلامية . والشريعة الاسلامية فيما نرى مقولة فضفاضة رغم بريقها البهر . فعلى صعيد التاريخ الاسلامي كله لم يتحدد نموذج تشريعي تطبيقي واضح ومميز عن الشرائع الاخرى . والحضارة الاسلامية برمتها لم تنحصر عن دساتير أو مجموعات قوانين يمكن أن تقارن حتى بقوانين حمورابي أو مجموعات القوانين الجرمانية التي صاغها المتجربون . ١٠٠ لقد أيد فقهاؤها لتبرير « الامر الواقع » وتكريس نظام الطغمان للحاكم - للثيوقراطية والعسكرية ، وهذا يفسر لماذا اختلف الفقهاء - على مدار التاريخ الاسلامي - حول السفسف والقروحات تاريخي للسلطات الحاكمة اقتباس الطغيان الكسرى والهرقلي . ١٠٠ ويفسر أيضا لماذا شكلت « الخوازل » و « الحيل » جل التراث الفقهي في المالم الاسلامي . فكيف يحق للاستاذ البشرى وهو القانوني الثقة أن يتجاهل تلك الحقائق البديهية ؟ وما تفسير نكوصه عن رؤية العلمية للتاريخانية الاجتماعية التي طبقها في دراساته السابقة لينتقل بها مكانة مرموقة بين القانونيين بله المفكرين العرب ؟ ان الشرائع والقوانين - كما يعرف البشرى ويصطن - ما هي الا نتاج أوضاع سوميو سياسية ، انها تعبير وتكريس - في النهاية - لمصالح الطبقة المسيطرة . ويعرف الاستاذ البشرى طبيعة هذه الطبقات المسيطرة طوال عصور التاريخ الاسلامي . وهل نسي الاستاذ البشرى أنه أول من ملهول فكر وتاريخ « الاخوان المسلمين » ليرتد أخوانيا . ١٠٠ ؟ ان نكوص البشرى وزمرته - ومعظمهم تجمعهم صداقات طويلة - أمر يثير الشبهات أكثر من تعبيره عن تطور طبيعي في افكارهم . ١٠٠ هذا ورغم دعاويهم المجلجلة حول « الصحوة الاسلامية » المزعومة . ان تحقق هذه الصحوة لا يتم بتجاوز المعطيات الراحنة والمعقدة في المالم العربي والاسلامي . ان صيغة « الحل الاسلامي » الفضفاضة تشكل - في الحد الأدنى - هروبا ملفوفا يتجاوز تصفية الصراع الاجتماعي للكائن . ان تحويل هذا الصراع في منظومته الفضفاضة الى « صراع حضاري » يذكركنا بمنطق « ذكر للنعام » . ١١١ كما وان المعجز عن تقديم « البهليل المكن » لا يبرر بالدعوة « للاجتهاد » . وای اجتهاد لمن ادعوا انهم « اصوليون » ١٠٩٠ وحتى لو اجتهدوا فلن يقدما أكثر من اسقاط رؤى فردية متعددة وعاجزة عن مواجهة تحديات العصر من ناحية ونسخ « الشريعة الاسلامية » من ناحية أخرى .

ان مفاهيم البشرى - كما يقول الاستاذ المالم « مثالية لا تاريخية ولا اجتماعية حتى في مجال التشريع نفسه » . ١٠٠ ان دعوته للخروج من

أسرار التبعية مهما انطوت على حسن النوايا ومهما غلفت بأشجار الدينية النبيلة ، تكريس للتبعية في التحليل الأخير ، ودليل لا يرقى إليه الشك عن عجز وأفلاس في مواجهة الواقع ، وأنه هروب مقنع الى الورداء !!



وعلى نفس الدرب سار صديقه و « رفيقه » القديم الاستاذ عادل حسين ، الذى كان ماركسيا ذاباع في حقل للدراسات الاقتصادية . ثم نكص على عقبيه كذلك وتحول فجأة الى داعية الاسلامى مرموق .!! استطاع « بلحيته » المسترسلة أن يلعب دورا محوريا في « أسلبة » حزب العمل وهو امتداد لحزب مصر الفتاة الذى أسسه أخوه أحمد حسين - وتحويله الى السلفية . ولمعجزة من تدبير موقفه الذكوى ، انجبر على صفحات جريدة الحزب « المؤسسلم » يصب جام غضبه على « رفاق » الامس القريب من الماركسيين الشرفاء ليحملهم - رغم مطاردتهم في الوطن والمهجر - مسئولية الأوضاع المتردية في الصالم العربى المعاصر !! وليته سخر قلبه « المتهور » ضد النظم الشيوعية والعسكرية المسؤولة عن الكارثة . لكنه تجاوزها أيضا - عجزا وهروبا - ليسل سيف الاسلام ضد خصومه « الملحدين » المسؤولين عن كارثة « الغزو الثقافى » !! ان القفز على الحقائق بهذه « الليهلونية » يحكم على نتائج فكره الواهم الذى كرس له شيئا من معاربه النظرية السابقة ليقيم نسفا هشا متدنشا زيفا بعبادة الاسلام الفضفاضة .!!

« الايديولوجية الاسلامية » لذن هي الحل السحرى - في نظره - لكل مشكلات العالم الاسلامى المعاصر بل بفضلها وحدها يمكن أن ييسود المسلمون العالم .!! ولا مناص من اجتهاده هو « وأخوانه » في اكتشاف « علم خاص » لان العلم الحالى هو علم الغرب « الذى لا ينفع » !! ان التحدى الحقيقى للاسلام والمسلمين - في نظره - كان وراء استعارته ونحته اصطلاحات جديدة من نتاج عبقريته ، أو أحياء اصطلاحات « الفقهاء » القدامى لدعم « علمه الجديد » . علم « الجنوب الاسلامى » في مواجهة « علم الشمال » المسيحى والمحد .!! انه بومى أو لا وسمى يستعين اصطلاحات اقتصاديين الغربيين الرأسماليين المعاصرين ليصلح بها « نظريته المبتكرة » !! التى نجد جنورها عند الفقهاء القدامى حين ميزوا بين « دار الاسلام » و « دار الحرب » ان هذه المزاججة للامنطقية - رغم شكائيتها - قريبة على أن تصوره للمجتمع الاسلامى الناهض المنتظر لا يمكن الا أن يكون تابعا للغرب رغم دعوته المبهمة في « الاعتماد على النفس » !!

الم يفت شيخ الاسلام الاسبق بأن الاقتصاد في الاسلام يحبذ
لرأسمالية ؟ الم يزعم جهابذة الازهر الحاليون بأن القوانين المصرية « قوانين
الانفتاح » لا تتعارض مع الشريعة الاسلامية . !! أنه يلج في مشروعه
النهضوى « على رفض » الطعم للإستراكي ؟ وبالتالي فإن مشروعه
الاقتصادى يكرس التبعية للغرب للرأسمالى كما أن مشروعه السياسى
يكرس طغيان « الحكومة الشيوتراطية » التى اكتشف من قراءته للتاريخ
الاسلامى أنها « استمرار للنسق السياسى للحكم فى بلادنا عبر الاف
السنين » (١٠) . ان رؤية السلفيين الجدد « هى - كما يرى الاستاذ
المالم - امتداد للسلفيين المتطرفين فى تقديم الموروث التراثى تقديمًا سطحيًا
خاليا من الدلالة الاجتماعية » . فمشروع السلفيين الجدد لا يخرج عن كونه
دعوة مثالية يوتوبية تمثل رد فعل فى أفضل حالاتها لهذه المرحلة المتريدة فى
تأخرنا المعاصر . . وان كنا نخالفه للرأى فى ذلك باعتبارهم « تفرغيا »
طبيعيًا من معطيات هذا الواقع الراهن « ورصيدا احتياطيًا » لتكريسه مما
اختلفت الدعات وللشعارات « المنة كما نخالفه أيضا فى اعتبار موقف هذا
التيار «موقفاً اديولوجيا واعيا بنفسه» (١١) وللصواب أنه يتجاوز فى خطورته
التيار « المتزمت » فى تزيف الوعى ، نتيجة ترصيع « اديولوجيته بمنطق
شكلانى مبهز وتقديم « انموذجه » فى صورة تنظيرية سفسطية .



يظهر هذا بوضوح فى تقييمه لأهم اعمدة هذا التيار - فيما أرى -
وهو الدكتور حسن حنفى . فى مقال للأستاذ العالم بعنوان « الفكر العربى
المعاصر فى مواجهة التراث والتجديد » والذى صدرت مقدمته التى بهر بها
الأستاذ العالم . اذ يرى فيها « ثورة فى الدراسات الاسلامية » (١٢) بل وصل
فى مبالغته الى حد اعتبار المشروع غليسونفا اسلاميا وليس مجرد
مجدد أو مصلح دينى » (١٣) .

وفى نفس الوقت الذى ناقش فيه الأستاذ العالم الكتاب مناقشة
موضوعية نقدية كشفت عن كثير من سلبياته المنهجية كالتجريد والانتقائية
واللاتاريخية . . . الخ يهود فى فى الكتاب « حسا جدليا وادكا
موضوعيا بل ومنهجيا علميا عقليا بل استبصارا ورؤية تاريخية » (١٤) . لكن
حكمة الأخير لازمة الصواب حين رأى فى التيار الذى تصدره حسن حنفى
محاولة زائفة تستهدف إعادة انتاج البنية الاستغلالية التابعة المتخلفة
التي يطرحونها (١٥) . . ان هذا التناقض المدس فى التقويم أمر مستغرب
بالنسبة لمالم فذ مثل الأستاذ العالم . . . وتفسير ذلك فيما نرى راجع
الى :

أولا - انبهار الاستاذ العالم بمقدرة حسن حنفى فى توظيف « علم أصول الفقه » كمنطق يتجاوز منطق أرسطو الشكلاى ، متناسيا تجاوز المنطق الهيكلى للمنطقين معا . وتصوره - وربما اكون مخطئا - أن منطق الشافعى الذى أبدعه فى علم أصول الفقه من نتاج ابداع للدكتور حسن حنفى نفسه .

ثانيا - الخطأ بين « علم » حسن حنفى قبل للنكوص - عن العلم المادى الجدلى الصارم - وبين « كهويماته » بعد رفته عن الماركسية . وربما لاعتبر الاستاذ العالم هذه الردة امرا عابرا ولحظة ضعف مؤقتة نتيجة المعاناة التى تركت بصماتها عموما على مفكرى اليسار ابان السبعينات .

ثالثا - استمرارية « فضالية » حسن حنفى - رغم رفته الفكرية ومواقفه الجسورة والذبيلة المتحازة لقيم العدل والحرية ابان السبعينات فى وقت لاذ فيه معظم الماركسيين « بالتقية » على الأقل

وقد يضاف الى ذلك مامل رابع يتعلق بشخص حسن حنفى سواء فى علمه الموسوعى بالتراث والمعاصرة أو فى دماثة خلقه وأريحيته وتواضعه الذى يشهد له بها الخصوم قبل الاصقاء .



ينطلق مشروع حسن حنفى « الحضارى النهضوى » - كما يسميه من منطلقات تراثية « أصولية » كما يعترف والتراث عنده تراكم كلى يؤخذ برمته من أجل احيائه . . . وهذا يفسر معالجاته التبريرية الخفائية عن النصية المالكية وللغيبية الثيولوجية والصوفية التهويمية الخ .

ودفاعه « الخطابى » المفرغ من « التاريخانية - الاجتماعية » لا يقوى أمام أوليات وبيدهيات المنهج العلمى الذى كان حسن حنفى مقتحدا فى تملك أدواته فى كل كتاباته الفذة فى الستينات وخاصة ما تعلق منها بنقد الفكر الدينى .

وإذا كان الاستاذ العالم يرى فى منهجه ميلا « للفينومينولوجية » فنحن نرى أنه أقرب ما يكون للبنيفية التى يرى حسن حنفى ان الغرب اقتبسها من مفكرى الاسلام . . .

واعتقد أنه يعتقد فى تفرد بحس ذاته - لا أعظم مصدره - يتجاوز كل النظريات والرؤى والمناهج التى اصطنعها العقل البشرى فى رحلته الطويلة من أجل المعرفة . . . انه يرى نفسه العاقلة جزءا من نفس كلية تتلقى « الوحي » عن العناية الالهية التى شاعت له ان يناط بتجديد الاسلام وكشف الملمة وتبديد الغمة وغوث الأمة . . . لقد ألهم علما جيذا . . .

مصدره للوحي يفوق علم الغرب والشرق معا . بهذا العلم الجديد لن يعيد

حسن حنفى كتابة التراث العربى الاسلامى فحسب ، بل سيفضطلع باعادة كتابه تراث الغرب ١٠٠! وهذا يفسر مفتاى شخصية « جازنوسية » « ثنوية تلقية وهاثمة » فى مجال المعرفة ، نراه ذلذا نرجسية متضخمة أحبطت بهام الاوائل والاواخر . وعلى مستوى السلوك والعلاقات الاجتماعية نراه مخلوقا « أثريا » شفيقا بسيطا وقورا أريحا بالغ الموضوع ٠٠٠

وهذا يحفزنى الى رد سيل الاتهامات التى كملت له والشكوك التى أثيرت حول كونه ، مرتزقا نفعيا « بنتاميا » يسعى لجد شخصى أيا كان مصدره « وأيا كان الطريق الموصول اليه ٠٠ والصواب - فيما أرى - أنه ضحية « مرض سيكلوجى ذليل » لم يسلم منه كل من أوتى قدرا من الوعى من ذوى الاحاسيس الجياشة والمشاعر المرفهة الذين «اقتلوا بمعاصرة مرحلة وثقت ايمانها كافة المشروعات الواعدة المبشرة ٠ لأن حسن حنفى بز معاصريه من النخبة العربية المثقفة والمسؤولة خلقا وعلماء ونضالا ، كان أكثر استعدادا للابتلاء بأمراض المثقفين العرب والمصريين على وجه الخصوص ، والتى لم يكشف علم النفس عنها بعد ٠٠٠! لقد تحول رافضا للواقع الوطنى والقومى والدولى المأساوى الآتى ٠٠٠ ولم يكن ثم مناص من الهروب ٠٠٠ الهروب الى الذات والهروب الى الماضى ٠٠٠ وأخشى ما أخشاه أن يستبد به المرض فيتحول من صوفى متطهر الى « مدح للنبي » لكن العزاء فى أمل سلامته وشفاؤه كامن فى عكوفة الذؤوب على انجاز « مشروعه » ، وصبره « الأيوبي » الخارج للمعادة على قراءة التراث فى أصوله الاولى لاتمام «رسلته» فى تغيير العالم عن طريق الارتقاء الطفرى بالبشرية قداما ١٠٠! أما والحالة هكذا ، فلا مجال للحنول فى مناقشات حول تخطئه وتناقضاته وأخطائه لنفاحة فيما كتب ويكتب ونكتفى باعطاء بعض الأمثلة :

١ - فى الوقت الذى يصب فيه جام غضبه على الماركسية لم ينس الاشادة فى مقسمة الجزء الأول - الذى صحر أخيرا - بأهمية رؤيتهما ومنهجها فى تناول التراث وإوصى قراءة بالعودة الى مؤلفات صديقه كاتب الدراسة فى هذا الصدد .

٢ - فى الوقت الذى يرفض فيه قصور العقل كأداة للمعرفة ويزكى « الشعور » و « الحدس » كثيرا ما يسخر مما تحويه كتب التراث من روايات أسطورية أوتكنولوجية حتى لو تعلق الامر بالعقيدة الاسلامية ٠٠ كالنخن فى الصور ، والادابة ، ويأجوج وماجوج والتصوير القرآنى للجنة والجحيم . الخ .

٣ - في كثير من الأحيان يندد بخطاب القدماء « الحسى » في التهديد وفي الترغيب لكنه لا يتورع عن استخدام ذات الخطاب الإرهابي الزاعق في الجزء الأول من مشروعه « للتراث والتجديد » الذى لا يعدو أن يكون « خطبا منبرية » ١٠٠ « لقد فطن الأستاذ للمآل الى هذا الخطاب المتعق في العدد اليتيم من المجلة التى أصدرها حسن حنفى باسم « العروة الوثقى » .

٤ - تخطيط مواقفه ازاء مشاهير علماء الاسلام ، فتارة يتحمس للمعتزلة وأخرى للاشاعرة وثالثة للمتصوفة ٠٠٠ الخ . وفي أحيان نراه بحيد الاجتهاد ، وفي أخرى يتحمس لمذهب مالك ويحط من قدر أبى حنيفة ٠٠٠ وهكذا دواليك ١٠٠ ثم لا يتورع عن اتباع الانتقائية حين يقيم وثاما بين الاقتصاد سواء في الاصول أو للفروع ، في المعائد أن علم الكلام يعقد انقلا - لم يعقد تاريخيا بين ثلة من فقهاء الفرات على امتداد الزمان والمكان ليتخذ منهم « موضوعا » ومن كتبهم « مادة لمشروعه النهضوى المقترح » .

٥ - أن نتعاج فكر حسن حنفى الآنئى تكريس للسلفية والتميارات المتطرفة منها بالذات ، وحسبنا كتاباته المتطرفة مع جماعات الاسلام السياسى المتطرفة بتنظيماتها السرية المسلحة ، كذا: حساسة « للحاكمية » بمفهومها التتمثل في « الحق الإلهى المتحس » وفي ذات الوقت تصرخ كتاباته بالدعوة للشورى والحرية والعدالة الاجتماعية ٠٠٠ ١١

أن حسن حنفى بطمه للغير وخلق وسلوكه النضالى وألهيومانى كسب كبير لقوى التنوير والتثوير والتقدم ٠٠ فمتى يرتد من ربحه ٩٠
ارتداد آخر

على العكس لا تناسف قوى التنوير والتثوير والتقدم على ارتداد الدكتور محمد ميارة عن الماركسية التى اعتانها في الستينيات - الى السلفية الجديدة التى انتطها في الثمانينات ، فاسباب تحوله تختلف عن تلك التى تتعلق بحسن حنفى ولا نجد تفسيرا لها الا في التقية على الأقل فضلا عن ركوب موجة « المد الإسلامى » ، المزعم حفاظا على نواجهه في الساحة « كمفكر » كما يطلق عليه الآن ١٠٠ وترويجا لكتبه التى أعجز عن احصائها ومقالاته في الصحف القومية وغير القومية ، فضلا عن الدوريات الاسلامية المصرية والخارجية وخاصة تلك التى « تدفع بسخاء » ١١ وفي الحالين مما - ما قبل وما بعد الردة - لم يكن

الدكتور محمد عماره كسبا حقيقيا لا للبين ولا اليسار رغم حوزة نصب
السبق في التأليف والكتابة كما لا كيفا .

فيالفسبة لكتاباتة « للتسمية » لنصب معظها على التحقيق المخل
ونشر الاعمال الكاملة لبعض رواد التنوير كالطباطبائي ومحمد عبده .
وعرض بعضها الآخر للتيارات المادية كابين رشد أو معالجة بعض
الثورات الاجتماعية التي لاكتها الامن وفي كل الاحوال لتبعت كتاباته
بالاعتساف « ولي العنق » والتبرير والبرهنة على رؤى مسبقة . ناهيك
عن نهجه الذي لا يتجاوز العرض الوصفى المبردى وتطبق هذه الكتابات
أخيرا « بالفقر » النظري « ومحدودية » للرؤية وضيق الافق « وميكانيكية
التحليل » ان وجد ١١ ٠٠

وبالمثل تتجلى تلك النعائص والسلبيات حين تسلل لصفوف
« السلفيين الجدد » منافعا ومناطحا دفاعا عن مقولات سبقة اليها
للروائيون وخطباء المساجد كالوسطية والتعاضلية والتوازن ٠٠٠٠ الخ .
متطعلا على أفكار سيد قطب وأبي الاعلى المودودي ووحيد الدين خان
واضرابهم ٠٠٠ لا محلا وناقدا بل عارضا وساردا .

ولعل ذلك وغيره مما يعف للسان من ذكره كان من وراء احجام
الأستاذ الصالح عن القمعرض لكتاباتة الا بصورة عاجزة .



ثانيا - الاتجاه العلماني التنويري

أفرد المؤلف لتيارات هذا الاتجاه حيزا عريضا في كتابه وأن اغفل
بعض رواده - خاصة ممن ابلوا بلاد حينا في مقارعة السلفيين - من
أمثال الدكتور فؤاد زكريا والدكتور نور فريحات والدكتور فرج فودة .

وقد كشف المؤلف - في اقتدار - عن اهتمامات رواد هذا الاتجاه
وتياراته، وردعا الى الفلسفات والافاج الغربية كالهيجلية والظاهرانية
والبنوية والفرويدية والكانتية والوضعية المنطقية والاشسية وما شابه .
وقد أثنى المؤلف على معظمهم وأعجب ببعضهم الى حد « الانبهار »
وتفسير ذلك راجع الى تصديقهم للسلفية ودفاعهم البطولي عن العقل
والنهج العلمي ضد الخرافة و « الهوس الديني » والتخليط الفكري
وتغيب المنطق ، الى حد بات الجدل حول البديهيات والمسلمات نفصة

مساعدة في الحوار • وبات من يدافع عن العقل متهما بالمروق والالحاد
والخيانة والعمالة والتوطئة للغزو الفكري !! وأصبح من يتفوه باسم
« الاشتراكية » يدرج اسمه في قوائم الاغتيال !! ولعل أحياء « محاكم
التفتيش » تلك كانت من أسباب تنكر بعض السلفيين المستنيرين لسلفيتهم
كما هو حال الدكتور أحمد كمال أبو المجد والاستاذ خليل عبد الكريم
وامثالهما ممن اغفلهم المؤلف في كتابه •

أنفذهنا الى أن أصحاب هذا الاتجاه قدر لهم - أكثر من غيرهم -
محاورة السلفيين وحض منظوماتهم ، خاصة وأن منهم من أحاط علما
بالتراث الى جانب إتقان النظرى والاقتدار الفهجي ... وهذا لا يعنى
تقاعس الاتجاه الماركسى عن الدخول في الساحة بقدر كون التيارات
الليبرالية - أكثر حثا - في إطار المناخ السياسى الحالى - للتعبير عن
فقهه • وهو ما لم يتيح للماركسيين المماردين في ظل النظم الثيوقراطية
والعسكرية المتسلطة في العالم العربى ...

وهذا يفسر - في اعتقادنا - عكوفهم على انجاز مشروعات كبرى
وطموحه تراجع للتراث وتعالجه في عمق وشمول كما سنوضح في حينه •
هذا فضلا عن احجام منظرى ومبرى « السلفية » عن محاورة الماركسيين
بدعوى مقاطعة « الالحاد » في الظاهر واحساسا بالعجز والافلاس
الانكرى وعدم القدرة على مقارعتهم بالحجة بالحجة في حقيقة الامر !!

لقد تعاطف الاستاذ العالم مع الليبراليين - الحلفاء الطبيعيين
ولو مرحليا - خاصة وأن قضية التنوير صارت أكثر إلحاحا وأسبق
أولوية على الصعيد النفسالى الراهن • ونلاحظ أن المؤلف رغم نجاحه
في تصنيف تيارات الاتجاه الليبرالى تأسيسيا على فهمه لافتضاءاتهم
الفكرية وتأثيرهم - أن لم يكن تطبيقهم للنظريات الغربية الليبرالية •
إلا أنه أهمل توضيح هذه النظريات والتعريف بممارستها وهو الفارس
الاشهر في هذا الميدان • وهذا راجع فيما نرى الى أن مقالاته وأبحاثه
وتدخلاته كانت في الغالب مساجلات مع « الصفوة الفكرة » ، ولم تكتب
أصلا للقارئ العادى • ومن ثم وجب أن نشير في هذا الصدد - لأن
شاء التعرف على هذه النظريات الى مقجمة كتابنا « سوسيولوجيا الفكر
الاسلامى » كذا: دراسات الباحث الفكر الدكتور عبد الباسط عبد المعطى
المتعلقة بالنظرية في علم الاجتماع •

نتراوح تيارات الاتجاه الليبرالى في موقفها من التراث بين
الانفتاحية والذوقية والرفض • والدكتور زكى نجيب محمود خير من يعبر
عن التيار الانتقائى خاصة في كتابه « تجريد العقل العربى » وذلك في

نظر الاستاذ العالم الذى يرى أنه يأخذ من التراث ما يخدم المعاصرة •
وان كنا نرى فيه غير ذلك ففى كتابه المشار اليه ، وخاصة فى القسم
الأول منه - يهدم «الهدم» الغيبى بمعاول العقلانية • أنه يرفض
النقل بقدر انتصاره للعقل • وإذا كان قد أشاد مثلا بالعقلية وأبى
حيان التوحيدى وابن رشد على سبيل المثال ، ثم يفعل ذلك فهم
«أصوليون» اسلاميون بقدر كونهم متأثرين ان لم يكونوا ناقلين أو
مترجمين للفكر الكلاسيكى وخاصة الفلسفة الرواقية ولأرسطو بنذرت •••
وإذا كنا لا نوافق فى ذلك تملها فلا مناص من الاعتراف بأن هؤلاء كانوا
«نشازا» فى تاريخ الفكر العربى الاسلامى • كانوا «جزيرة» عقلانية
محاصرة فى بحر من التراث النهى الغيبى ، أثرى التنسيجى إذا جاز
الاعتباس من «طيب تزيينى» •

وزكى نجيب رغم كثرة انجازاته وتنوعها ، لم يقدم «مشروعا»
فكريا نهضويا ، أو ان شئت «أبيولوجية» شاملة ومتسقة ، انه لا يعدو
أن يكون داعية من دعاة الترشيده والتفوير أو مصلحا عقلانيا فى أضمن
الأحوال •

أما «الانتقائية» فتتجلى لا فى نقد الذكى للتراث إنما فى «اقتراحاته»
بصداد إعادة صياغة العقل العربى ، رغم ما تقسم به أطروحة «إعادة
الصياغة» من مشالية طوبوية • فإذا أضيف الى ذلك انطوائه عموما طوال
تاريخ عطائه الفكرى من «الوضعية المنطقية» ، أدركنا مصداقية
انتقائيته ••• بل ان حصاد نتاجه الفكرى فى النهاية - رغم استنمايته
خاصة فى السنوات الأخيرة فى الدفاع عن العقلانية - من أجل تجديد
العقل العربى - لن يسفر - حتى لو صادفه النجاح - الا فى اشهار أفساس
السلفية وفى «تجريد» العقل العربى الذى دعى الى «تجديده» ! •

ان الوضعية المنطقية تبرير «لا منطقى» للوضع الراهن على الأقل
فى الجوانب السياسى • انها تكريس للسلطة القائمة بغض النظر عن
ديمقراطيتها أو تسلطها • ولا يخفى التأثير المخرب «للسلطة» على
الصعيد الثقافى خاصة فى مجتمعات العالم الثالث حيث تسود الأمية
حتى بين الكثيرين ممن يذهبون الى «النخبة المثقفة» ••• !!

ان نهج زكى نجيب محمود «الظاهراتى» - كما يرى الاستاذ العالم -
مضافا اليه ، آفة «الانتقائية» تجعل منه «غزاليا» جديدا • ولا
يخفى على القارئ دور الغزالى مجررا لاقطاعية العسكرية السلجوقية
- فى تخريب العقل والعقلانية حين مزج «الأسعرية» بالتصوف - أو

ان شئت زلوج بين النص والفوق على حساب العقل ، والنسق المقترح من جانب زكي نجيب محمود هو تحويل الثنائية - الأشعرية والتصوف - الى « ثنائية » حين يضيف « الاعتزال » الى منظومة الغزالي « كاتنومة » ١٠٠ « ويدهش المرء من كيفية تحقيق هذا الثالوث « الثنائيات » ، ان يقرن النص بالحدس ، فهذا ممكن ومبرر منطقيا . لكن ان يقرن الأثر والحدس والنظر « فهو ما ترفضه حتى الوضعية المنطقية .

اما عن كيفية تبرير الفكر لصيغته المقترحة ، فتكن - في نظره - في الحاجة الماسة الى عقلانية المعتزلة ، وهذا جائز . وفوق التصورة ، وهذا ممكن لأن الكثير من المعتزلة ومنهم والصل بن عطاء كانوا ذوى ميول صوفية ٠٠٠ لكن للتبرير يطول الى تلخيف وتجديف حين يتصور مفكرنا الكبير إمكانية المزاوجة بين العقل والفنل ٠٠٠ وحتى لو جاز ذلك - وهو ما لم يتحقق تاريخيا اذ كان الصراع بينهما يشكل حجر الزاوية على مدار تاريخ الفكر العربي بل والعالمى الى الان - فان الحجة التى يسوقها في نسقه المقترح هي كون الأشاعرة معتزلين من ناحية فضلا عن استمرارية سياحتهم مسرح للواقع التاريخي من ناحية أخرى ٠٠ وهنا يكشف زكي محمود عن « مرضه الزمن » الكامن في الوضعية المنطقية التى ترى ان البقاء لا تقوى لا للأصلح ١٠٠ ١١ وهنا حق للاستاذ العالم ان يصف نسقه الفكرى « الغريب » بالانتقار الى للتاريخانية ونضيف الى ذلك تجامل زكى نجيب محمود قانون الصراع بين العقل والفنل في الفكر والواقع على امتداد للتاريخ الاسلامى لحد الساعة .

ان مقولة « التوازن » لا للصراع تعبر عن « ثنائية » مرضية تخدم شعارات للنظم الآتية المتسلطة التى تتشوق بدعاوى الامن والاستقرار في مجتمعات « العلم والايمان » ١١ وتعمل على للوظيفة « التكاملية » للاضداد بما يضمن استمراريتهما وعرقلة قوى التغيير والثورة والتقدم . ان اصدار قانون العلم والاجتماعى والتاريخى لا يمكن ان يتم على حساب دعاوى « الخصوصية » التى تتشوق بها معظم الاتجاهات والتيارات السلفية والليبرالية ، وهي دعوى طالما روجت لها مدارس الاستشراق الغربى التى بهر بها الليبراليون العرب . كما وانها تفتت في موضوعية « العلم » وقوانينه التى لا تغيب عن فهم فيلسوفنا الكبير .

لذلك اصاب المؤلف حين حكم على فكرة الانتقائى المقبلانى التجريدى للظواهر « الوظيفى المنطقي وعلى موقفه بأنه « مبوقف تجزيئى يقف من الأثر افة العربية عند حدود الشكل لا المضمون (١١) » .

ومع ذلك يحدد لزي نجيب محمود موقفه التكي والنجيب والمحمود في مواجهة ظاهرة « الهوس الحيني » خلال السنوات الأخيرة تلك المواجهة التي تبلغ حد الصراع !! وهل نملك ويملك الرجل غير الصراع !!



أما المفكر والانيب المغربي عبد الله العروي ، فقد حاول المؤلف عرض ونقد موقفه من التراث من خلال كتابيه : « العرب والفكر التاريخي » و « الأيديولوجية العربية المعاصرة » ويوجه عام يرى فيه مفكراً ليبرالياً تلقى محصلات فكره مع سابقه الدكتور زكي نجيب محمود ، رغم اختلافه معه في المنهج والمضمون (١٧) . أنه يرفض السلفية حقاً ويرفض - مظهرها - التبعية الأيديولوجية للغرب . . . لكنه حين يرفض التراث لا يستند رفضه على دراسته وفهمه واستيعابه بل ينقده نقداً منطقياً شكلياً مجرداً ، على خلاف ما يرى الأستاذ العالم بأن هذا الرفض تحصيل حاصل ، « يحسد » أحاطته بالتراث ومعرفته معرفة كاملة » . وليس أدل على صدق رأيينا من الأخطاء الفاحشة في معلوماته التاريخية التي يتضمنها كتابه « عن العرب والفكر التاريخي » ، إلى حد الجهل بمشاهير المؤرخين العرب وتتراكم تلك الأخطاء بوضوح في كتابه عن « تاريخ المغرب » ، تلك التي وقف عليها دارس مصري شاب في التاريخ الإسلامي (١٨) . . . فضلاً عن ذلك يتضح في هذا الكتاب - الذي لم يعرض له المؤلف - عوجاج رؤية العروي وزيف دموته للتخلص من التبعية الأيديولوجية - في حقل التاريخ - لدارس المغرب وخاصة دوائر الاستشراق الفرنسي . ففي حقل الوقت الذي يحض فيه رؤية المستشرق شارل أندريه جوليان ، يعتمد على معلوماته ووقائعه دون أن يكلف نفسه مشقة استخلاص هذه الوقائع من مصنفات المؤرخين العرب للقضاء !!

كذلك يسطو على مقولات « برناد لويس » و « جاك برك » المشبوهة وأمثالهما من لعبوا دوراً بارزاً في تخريب العقل العربي على المستوى الأكاديمي . ولعل تتلوه على « مكسيم رونسون » وتأثره في مرحلة سابقة - برؤيته الماركسية ، ما صعب رؤية الأستاذ العالم حين رأى فيه وفي فكره التحديتي ماركسياً ١٠ وللصواب فيما نرى أنه « هيجلي » فمح . وهو ما غفل إليه الأستاذ العالم بحمد ذلك . فقال بأن « ماركسية العروي تجريدية تعتمد على جدل يكاد أن يكون هيجلي » (١٩) . ولعل عزوفه على تلك « الماركسية التجريدية » أن صح تعبير الأستاذ العالم - تهمل نكوصاً في منحى حياته الفكرية . إذ بحمد اضطهاده وطرده من

للجامعة لحتوته السلطة ليصبح ضمن « مستشارى الملكية الثيوقراطية » .
ونحن نصل على هذا النكوص - الإرادى أو اللا ارادى فى تحليل فكر أى
مفكر ، باعتبار فهم « المنحنى الخاص » مفتاحا جيدا لفهم منحنيات
وانعطافات أفكار ورؤاه .

والتحليل والرؤية العروية « المهيكلية » تلتقى فى النهاية مع تحليل
ورؤية زكى نجيب « الوضعية المنطقية » من حيث الشؤيل على التجريد
والانتقائية وتبرير للسائد التراثى الاقوى ، وليس « البديل الاصاح »
مما يؤكد ما سبق فكره عن تنكره « للتاريخانية » كمنهج و «النضالية»
كعبدا . ان هذا النكوص النظرى والاضطراب المنهجى والرؤية اللا تاريخية
من شأن ذلك كله أن يفسح المجال « لترجسية استعلائية » منضخمة عند
العروى - بشكل خاص - أسهمت فى تضبيب نتاجه الفكرى ومن تآثر
- منهبرا - بهذا الخناج . ليس أدل على ذلك أن « مشروع العروى »
للنهضوى لا يعول على البعد الاجتماعى الطبقي الصراعى الثورى بقدر
الانطلاق من « نوايا غير حسنة » عاجزة عن استقراء واستخلاص رؤية
علمية دقيقة . هذا يفسر - فى اعتقادنا - تركيز العروى على « النخبة
المثقفة » لأحداث « التغيير الطهرى » . ولعل هذا من وراء حكم الأستاذ
المالم على هذا المشروع بأنه ينم عن « وعى زائف » ، وإن كان من
الصواب أن نقول أنه « لا وعى » بالمره .

ان قول العروى « بالحتم الجغرافى » و « البنئ الاثنية » و « مفهوم
الدولة الاستاتيكى المهيكل » و « التحليل البنئوى للتاريخ » يجعل فكره
فى النهاية مكرسا للتخلف فى الداخل والتبعية الابستمولوجية الامبريالية فى
الخارج ، رغم تشدقه وامثاله بدعاوى الترشيذ والتنوير والنهضة .

وأخيرا - ربما لهذه الاسباب التى أوردناها والتي لم تغب عن فطنة
الأستاذ المالم ، ما جعل الأخير يصحح أخطاءه السابقة فى تقييم
العروى كمفكر حين ينتقل الى « أن رؤيته ، أبعد ما تكون عن الوعي
للقدى بالتراث بمختلف تصابيره وأشكاله ومضامينه فى مختلف ملبساته
الاجتماعية للتاريخية » (٢٠) .

ان للحسنة القيمة لأفكار العروى هى ما أثارته وما تزال تثيره
من جدل وحوار بين « الانتلجنسيا » العربية المعاصرة .



ويبرز « أدونيس » بامتياز - كمجدد ليبرالي اشتهر برفضه للكمال للتراث وبارائه التميز في تحطيم أنساقه ومنظوماته وأبنيته ، فضلا عن مفاصله التجديدية في كثير من جوانب وأجناس هذا التراث فكرا ولغة وأدبا . وهو بحق مفكر موهوب ترك بصماته في « للحدث » و« واضحة جليلة وأثار ما أثار من معارك أثرت وحركت وما نزال تحرك » « العقل العربي » للكسول . وبغض النظر عن الخلاف أو الاتفاق حول منطلقاته ورؤاه وأبداعاته « وبدعه » . لا ينكر إلا جحود أو حسود على أدونيس اجتهداته التي هي أشبه « بالصدمات » للكهربائية لمعالجة العقل العربي المعاصر المريض « بالشيزوفرانيا » و« الاكتئاب » .!! ولأنني غير مؤهل لمناقشة أطروحاته في ميدان اللغة والأدب أكتفي بالتعرض لانتاجه في مجال الفكر من خلال مشروعه - الذي انفرد بإتمامه - والمعنون « الثابت والمتحول » .

انطلق أدونيس من رؤية « الفينومينولوجية » للتراث اعترف بها مرادة في مقدمة مشروعه . وكان أمينا ومنصفا حين أعلن أنه ود لو اتبع الرؤية الماركسية ومنهجها المادي الجدلي ، واعترف بمعززه عن الاخذ بها لعدم تمكنه من « أدواتها » . لكنه مع ذلك - على خلاف ما يرى الأستاذ العالم - لم يغفل « التاريخانية » بل عول كثيرا على قوانين الصراع في إطاره الاجتماعي والفكري لتفسير الكثير من إشكاليات التراث العربي الاسلامي .! ذلك تجنى عليه الأستاذ العالم حين وصم انتاجه الفذ بانعدام النظرة التاريخية (٢١) .

ان مجرد رحلته الطويلة عبر التراث راصدا ومطلعا لمعظم جوانبه وهو ما تميز به عن غيره ممن درسوا فقط بعض جوانبه كالفكر الفلسفي أو العقيدى - في صيرورته التاريخية الطويلة ، تجعل منه دون شك « تاريخانيا » . شئنا أم أمينا . ونجاح أدونيس في الوقوف على المصالح الأساسية والمنحنيات والمنعطفات للتراث واستخلاص نسق محدد - بغض النظر عن اعتماده أو رفضه - تجعل منه أكثر من سابقه وعيا « بالمنهجية » .

واذا كانت « الفينومينولوجية » تبحث عن قوانين الفكر داخل حركة الفكر ذاته وبمعزل عن الواقع العياني للصراعي الاجتماعي ، وإذا كان أدونيس قد أعلن أخذه بهذه الرؤية ، إلا أنه في حقيقة الامر تجاوزها ، فمن خلال الوقوف على « الثابت والمتحول » في التراث بمفهومه ومضامينه العريض والمتنوع انتهى الى تقويم النص « مشروع » عربي في هذا الصدد لحد الساعة . صحيح ان الفينومينولوجية أعجزت عن أن تملأ الفكر في إطاره

الاجتماعى بخاصة اذا ما تعلق الامر بظواهر ثقافية متنوعة عبر تاريخ طويل بالغ التعقيد ، كما ذهب الأستاذ العالم (٢٢) . لكننا نفوه من ناحية أخرى الى أن الفكر نظرا لارتباطه بالواقع ارتباطا جديلا وليس كما يذهب الأستاذ العالم يكتسب استقلاليته المميزة - فان رصد الثابت والمتحول في هذا الفكر ذاته قمين بأن يكشف عن الكثير من القوانين العامة - أو على الأقل الاقتراب منها - لحركة الفكر في ارتباطه الجدلى بالواقع .

صحيح أنه من الناحية النظرية البحتة تقطوى مقولة « الثابت » على اخلال بالعلم ، وصحيح أيضا أن كتابه « الثابت والمتحول » مجرد رصد مجرد للتراث ، لكن أدونيس - والحق يقال - لم يكتف بمجرد هذا الرصد « السكونى التجريدى » إنما تناوله من خلال رؤية صراعية في تيارات الفكر نفسه . بل كثيرا ما استرشد بمعارفه المحدودة عن خصائص الواقع الاجتماعى المتغير - ما أمكن - في دراسة انماطه الفكرية . لكن ما لا يفتقر لأدونيس - وهو فيما أرى راجع الى ثقة في النفس مبالغ فيها - هو تصديه كثيرا لخوض مغامرة تفسير الواقع بالفكر ، الامر الذى أوقفه في مغالطات أن لم تكن « مجازفات » . نجح الأستاذ العالم في الوقوف عليها . ناهيك عن براعته في الكشف عن « توظيف » . حصاده الفكرى في النهاية لصالح القوى المتسلطة كما سنشير بعد قليل .

ومع ذلك أيضا أستطيع الجزم - بعد محاولات اجتهدية لرصد الواقع السوسيو - تاريخى للمجتمع الاسلامى عبر الزمان والمكان - بأن أدونيس في المحصلة النهائية لستطاع أن ينفرد بالوقوف على نتائج باللغة الأهمية على صعيد فهم التراث بمعظم جوانبه واجناس معارفه .

وعلى سبيل المثال قوله بسيادة الفكر للنص الغيبي الاثرى التسليمى ، وبالتالي اعتبار التحول العقلانى والمادى شيئا عابرا . . . أو بعبارة أخرى انتهى الى أن « سلبيات » التراث العربى الاسلامى تفوق بمراحل « ايجابياته » . لكنه - وله العذر - لم يستطع تفسير ذلك من خلال سبادة النمط الانتعاشى وهشاشة النمط البورجوازى على الصعيد « اللاتحتى » وهنا يصدر قول الأستاذ العالم بأن « الظاهرانية » لا يمكن الا أن ترصد للشكل - وتصنف الحركة - لكنها اعجز عن تقديم وتفسير المضمون . ولعل هذا يفسر من ناحية أخرى براعة اجتهادات أدونيس في مجال تجنيد أشكال وأنساق ولبنية للغة والادب ، وخاصة الشعر

الذى يعد أحد رواده المجددين • لكن العزوف عن النهج المادى الجدى والرؤية الماركسية للتراث عموما - وبكافة جوانبه - قمين بأن يفت فى الاجتهادات والأحكام النهائية للدارس ، خاصة اذا ما تعلق الامر بقرات حامل باشكاليات مزمنة ومستحدثة ، كالتراث العربى الاسلامى •

وفى هذا الصدد نكتفى باعطاء امثلة عن مجازفات ادونيس التى وقف عليها الأستاذ المالم :

- ١ - قوله بأن الشعر ليس تعبيرا عن الواقع بل هو ضد الواقع •
- ٢ - حكمه بأن التصوف الإسلامى ثورة فى تاريخ الفكر •
- ٣ - عجزه عن فهم موقف ابن خلدون من الفلسفة •
- ٤ - حكمه بسيادة « الذهنية » الدينية وتأثيرها الكبير فى الفكر

العربى الإسلامى ... وعلم جراً ... !!

لكن مجرد نجاح ادونيس فى حلقة « قداسة التراث » وتعبية لدعوات المهووسة لحياته واللباسه الحاضر - المستقبل ، انجاز طيب وجهود محمود • على الاقل فى مجال قضية « الترشيد والتنوير » التى تكتسب أهمية كبرى فى الآونة الأخيرة باعتبارها قضية « اللاتلجنسيا » العربية الأولى •



واذا كان ادونيس قد نظر الى التراث نظرة ظاهراتية ، فان غيره من المبهورين بالمناهج الغربية المعاصرة - وخاصة من المفكرين المنابر الذين درسوا فى فرنسا على نحو خاص لهثوا وراء البنيوية وانطلقوا منها لدراسة التراث • والبنيوية فيما نرى قد تكون « أداة بحث » ضمن أدوات أخرى جيدة فى تفكيك وقراءة نصوص متعلقة بظاهرة ثقافية معينة • وحتى فى هذا المجال الضيق تظهر عجزا منهجيا لاتما تكتفى بدراسة الظاهرة فى آنيته وسكونيتها ، معزولة عن الاطار المعرفى العام • ناهيك عن أسسها للسوسيو - اقتصادية • أكثر من ذلك أنها لا تدرس جذور الظاهرة وتطورها حتى المرحلة النهائية التى انتهت إليها •

على كل حال لم يستطع المفكرون العرب المحدثون الخائفون بالبنيوية - وخاصة بنيوية ميشيل فوكو - أن يقدموا مشروعات فكرية من خلال دراستهم للتراث • بل لم تتجاوز تطبيقاتهم مجرد « آراء » لا « رؤى »

في بعض جوانب التراث الفكري والفلسفي على نحو خاص • وإن كان تطبيقها قد اتساع الى حد ما في دراسة بعض الظواهر الاجتماعية «الآنية» وتحليل النصوص الأدبية •

في هذا الصدد نشير الى محاولات الفكر المغربي « المتفرنس » عبد الكبير الخطيبي في دراساته الانتقائية عن الادب الشعبي والفولكلور ومحاولاته في الوقوف على بعض سمات « للشخصانية » العربية من خلال تحليل بنيوي لما أسماه « تفكيك الوراثة الميتافيزيقي » ، كما هو الحال بالنسبة لبحثه « الطريف » عن « الليلة البيضاء في لف ليلة وليلة » لكن الخطورة أن يطرح الخطيبي لقراءة الواقع التاريخي وتقويمه استنادا الى أحكام استخلصها من دراساته لبعض جوانب الأدب العربي وحسب •

إن أعمال الاساس الاجتماعي المصراعي التاريخاني للفكر بعامة والأدب خاصة ، قد أوقع الخطيبي وأمثاله في اعتماد الانثولوجيا والدين والجغرافيا والبطولة الفردية وما شابه لتفسير التراث وتنظيره • ومن هنا حق للأستاذ العالم الحكم بأن « نحتاج دراسات البنيويين العرب مجرد محاكمات إبستمولوجية للتراث في ضوء الانجازات الحضارية المصرية » •



ومع ذلك يبدي الأستاذ العالم أعجابا وأنبهارا بجهود مفكر مغربي هو الدكتور محمد عابد الجابري الذي اعتمد البنيوية منهجا ورؤية لدراسة الفكر الفلسفي الاسلامي •

لقد أنجز الجابري عملين هامين - بغض النظر عن اختلافنا حول منطلقاته ومقولاته - الأول بعنوان « نحن والتراث » وهو عبارة عن دراسات تتناول بعض الجوانب في انساق بعض الفلاسفة المسلمين وفق تحليل بنيوي • ضمها في كتاب قيم له مقدمة طرح فيها رؤيته التي لا تخرج عن مجرد التبرير للبنيوية وجوها في تناول التراث •

أما الكتاب الآخر الذي حاول فيه الوقوف على سمات وقسمات « للعقل العربي » فيحمل عنوان « تكوين العقل العربي » وهذا الكتاب يتضمن منظور الجابري للتراث فضلا عن تحديده المتعسف للخصائص المميزة - وأكثرها سلبية - للعقل العربي من خلال دراساته في الفلسفة العربية الاسلامية • وهو ما لم يطلع عليه الأستاذ العالم رغم كونه أكثر من سابقه تحيرا عن هوية الجابري لانكزية •

ونعترف صراحة بمعرفة الجابري الرحبة بالتراث من خلال رحلة طويلة تستهدف التثقيف الذاتي ، فضلا عن دأبه على المشاركة في المؤتمرات العلمية وحلقات البحث على صعيد العالم العربي بأسره . ولعل التيهاره بالبنوية كمنهج ، فضلا عن اعتماده آراء « برو دويل » ومدرسته التي تبشر للتاريخ وتختزله في مجرد كونه « نتاج الثقافة » ، يشكلان دعامة رؤية الجابري ومنظوره ومنهجه . وهذا يفسر تلخيص الجابري لقضايا التراث والمعاصرة في إشكالية واحدة هي بالاساس الإشكالية « ابستمولوجية » (٢٢) . وقاده ذلك إلى اعتساف القول « باستقلالية » الفكر كتبرير للعجز عن استقصاء الواقع للتاريخاني المتطور من ناحية ، وتركيز موموه العلمية في مجال محدود هو « الفلسفة الإسلامية » من ناحية أخرى . وقد يكون ذلك مقبولا لو اقتصر الحال على « شرح » و « توصيف » دروسه الأكاديمية . لطلبة الجامعة . لكن الخطر الحقيقي في طرح أفكاره المتخصصة جدا على مستوى التعميم المنظر للتراث ، أو على الأقل للوقوف على طبيعة « العقل العربي » بغض النظر عما ينطوي عليه هذا الطرح التجريدي للفضاض من تبحر على « العلمية » . فالفكر العربي ليس نسقا واحداً - كما يحاول الجابري أن يثبت ويبرهن - بل هو تيار متدفق له روافد شتى متباينة ومتنوعة عبر الزمان الطويل والمكان الشاسع . وهو في انعطافاته وتحولاته ، في تخلفه ونكوصه ، رهين بما يجري على أرض الواقع من صراع سوسيو - سياسي .

وقد يكون الجابري مصيبا في رفضه للتراث جملة - وإن اقتضى الأمر شيئا من التحفظ - لكنه يتجاوز الحقيقة حين يرى أنه مسئول من تكوين بنية العقل العربي التي صيغت في عصور الانحطاط ، على حد قوله . ويتضح جور هذا الحكم بأن التراث والتاريخ لم يكن كله انحطاطا . وتلك بديهة يعرفها الدارس المبتدئ - كما وأن الاقتصار على نتاج العقل في مجال معرفي واحد - هو للفلسفة - لمعرفة هويته اعتساف يرفضه العقل نفسه . ولو صحت دعاوى الجابري في « مرض العقل العربي » فما هو السبيل إلى علاجه ؟

الملاج في نظره - صياغة منهج يمالج التراث « معالجة بنوية وتاريخية واديبولوجية » . والسؤال هو : هل تتسق البنوية مع التاريخانية ؟ وهل يمكن صياغة الاديبولوجية بممزل من التراث والحداثة معا ؟ ثم هل يمكن صياغة « اديبولوجية » عامة وشاملة من خلال الفكر الفلسفي وحسب ؟ وحتى الفكر الفلسفي ، هل يمكن تطهيره وسجنه داخل « نسق » واحد ؟ .

الحل عند الجابري لا يمكن إلا أن يكون « انتقائيا » ، نص من هنا ونص من هناك وما أكثر ما حفظ التراث من نصوص يمكن اعتساف قراءتها لتوكية أية رؤية كانت . وما أكثر ما تصيد الجابري من نصوص عزلها عن سياقها المعرفي والتاريخي البرهنة أفكاره المسبقة .

دليلنا في تلك أخطاء فادحة وقع فيها وإحكام ساذجة « تلقفها من مدارس الاستشراق ومرضها في لباس بنيوي مبهر » . أن منهجه المتبع النموذج ثرى يفسر خطورة الانزلاق إلى الأحكام الجزافية والتنظيمات المجانية .

واسوق هنا على سبيل المثال مقولته عن « القطيعة الابستمولوجية بين المشرق والمغرب الاسلاميين » دون أن يكون لذلك سند تاريخي . ولقد سبق تفنيدها في كتابنا «سوسيولوجيا الفكر الاسلامي» ، كما حاورنا الأستاذ الجابري بصحدها «هيانا في مؤتمر أخير عقده بالقاهرة عن « الأصول الاجتماعية للاتلجنسيا العربية » وحسبنا أن الجابري لم يكن مبتدعا أو حتى « مبتدعا » لهذا الحكم انما استعاره من مؤلفات « جوتييه » و « هنري تيراس » و « آيف لا كوست » .

اسوق أيضا قوله بأن « الفلسفة الاسلامية الشرقية سينوية صوفية والفلسفة الاسلامية المغربية رشدية واقعية » . أن تقويم الفكر على أساس الجغرافيا والتكنولوجيا « عبث » استشرافي « متأمر » استهدف في التحليل الأخير - تكريس للفرقة السياسية وتزكية للسخائم العصبية وتقديس « الحتم الجغرافي » وإعادة لحيا مقولات « هنريش بيكر » و « عبد الرحمن جدوى » وأمثالهما ممن أسهبوا بومى أو لا وعى في تضبيب « العقل العربى » الذى تصدى الجابري لترشيده .

صفوة القول أن الليبرالين العرب الرافضين للتراث أو الموفقين بينه وبين الماصرة أو الداعين « للتغريب » دون فطنة للاختلافات الكبرى والصراعية بين تيارات الفكر العربى والغربى مما - انما يسهمون على انسدى الجعيد في تكريس السلفية والتبعية الثقافية . ناهيك عن تضبيب انقل العربى وتضييب للوعى للعربى . . وإن أسهم بعضهم - على الأقل أنيا - في مناجزة تيارات الهوس الحينى المتطرف .



ثالثا - الاتجاه الماركسي

ينفرد هذا الاتجاه عن سائر الاتجاهات الأخرى بكونه - على الصعيد المعرفي - لا ينقسم إلى تيارات متنوعة ومتباينة إلى حد التناقض أحيانا كما هو شأن الاتجاهات السابقة . وهذا راجع إلى عدة عوامل نوجزها فيما يلي :

أولا : توحيد الرؤية والمنهج والتحليل والغاية من دراسة التراث ، إيماننا واقتناعنا بجدوى المادية الجلية والتاريخية كروية ومنهج واداة بحث موضوعية ثبتت وترسخت على المستوى النظري في مواجهة « بدع » التفككات والرؤى والمناهج الغربية المثالية . تلك التي ظهرت كموجات متعاقبة تكسرت وانصهرت أمام البنيان الشامخ للنظرية الماركسية . ولا أدل على ذلك من اعتراف النصفين من المفكرين الغربيين بجدواها على الصعيد المعرفي على الأقل . بل أكد أزع من السياسات الإمبريالية تتخذ بالعلم الماركسي في محاولات يائسة لتعويق حركة التاريخ السليم والاجتماعي في بلاد الصالحين الثالث وحتى في دول الغرب الإمبريالي نفسه ، لا شيء الا لكفاعة بعلميتها وتاريخانيتها وجدليتها وصلاحياتها للبحث في العلوم الإنسانية (٢٤) .

ثانيا : تأسيسا على تلك الخصائص ، فلا مجال لخلاف أو اختلاف في التطبيق اللهم الا بقدر التفاوت النوعي بين الباحثين والدارسين . وهي تباينات لا تعبر عن اختلافات جوهرية في التحليل أو التركيب، في التفسير أو التنظير خاصة وأن الرؤية الماركسية تنفرد بقدرتها على انجاز الدرسات « الماركوسكوبية » التي تعجز عنها الرؤى والمناهج الغربية التجزيئية والانتقائية والسكونية .

وهذا يفسر الاتصاف أن لم يكن للتوحيد في أحكام الدارسين والمفكرين الماركسيين في القضايا المتعلقة بالتراث ، إذ تنقضي الاستقاطات الذاتية أمام العلم الماركسي الموضوعي . ولسنا بصدد الحديث عن هذا العلم كما لسنا بصدد الدفاع عنه أو تبريره . وحسب كاتب المقال أن ينوه بتجربته الذاتية من خلال دراسته للتاريخ . إذ هدته « الفطرة » إلى أن يقف على الكثير من القوائين والقواعد النظرية الماركسية قبل أن يتعرف على أصولها المرجعية . !! بل

لا يتردد في ترديد قالة صحيحة هي « أن أي دارس فطن وموضوعي للتاريخ بوسعه أن يقف على المادية التاريخية ويكتشفها باجتهاده الخاص » !! دليلا على ذلك أن الفكر الخادوني التاريخي - كما أزعج - اكتشف حول ٧٠٪ من قوانين ومنهج وآليات المادية التاريخية قبل أن يولد ماركس وانجز بقرون من خلال استقراء موضوعي للتاريخ البشري .

ثالثا : ينفرد المفكرون الماركسيون - دون سواهم - برصيد معرفي عريض وعميق سواء في حقل المصارف العامة أو المتعلقة بالتراث ٠٠ وحسبهم أنهم حازوا قصب السبق في طرح قضية الموقف من التراث قبل غيرهم .

رابعا : يحسب للمفكرين الماركسيين على وجه الخصوص غائيتهم النبيلة من دراسة التراث ٠ ففضلا عن الجانب «الكشفي» المعرفي - وهو انجاز « هيوماني » في حد ذاته - يعول هؤلاء على توظيف فهمهم الموضوعي للتراث في « اضاءة » الحاضر واستشراف المستقبل ٠ وتكريس ذلك كله في استنفار الوعي من أجل اقرار العدالة والتقدم، بمعزل عن النزعات القومية والنزعات الطائفية والدعوات الإقليمية وتمجيد البطولة .

وبرغم الحصار الآتي المفروض على المفكرين الماركسيين من قبل النظام العسكرية والبيروقراطية الزائفة ، وبرغم مواصلة هؤلاء نضالهم اليومي في السجون والسرايب والمهاجر ، كانوا أكثر من غيرهم اسهاما وانجازا في الحقل المعرفي عموما وفي حقل التراث بوجه خاص ، وتلك حقيقة لا تغيب عن الخاص والعام في مجتمعات تشكل الأمية والوهوس الديني والتخلف أبرز قسماتها وخصائصها .



أما عن اسهامات المفكر السوري « طيب تيزيني » وتقويم المؤلف لها فلا يختلف الكاتب كثيرا في رؤيته ونقده عن الاستاذ العالم ٠ وإن حاول اضافة بعض الملاحظات باعتباره أكثر تخصصا في حقل التراث ومقابلة لما يستجد من دراسات متعلقة به .

أثار طيب تيزيني بكتابه « مشروع رؤية لدراسة الفكر الاسلامي في العصر الوسيط » حزة في الاوساط الثقافية العربية ٠ بمبعتها تقديمه الفكر الكلامي والفلسفة الاسلامية - لأول مرة فيما نعلم - وفقا للرؤية المادية والمنهج الجدلي ، في وقت كان فيه هذا التراث حكرا على مدارس

الاستشراق الغربى ومريديه من « الاكاديميين المثاليين » العرب ، او متجاهلا من السلفيين للذين كانوا ولا يزالون « يلعنون » الفلسفة والمشتغلين بها !!
وحسبنا أن بعض الجامعات العربية لا تزال تستعبد الفلسفة أم العلوم -
من برامجها في كليات الآداب والعلوم الانسانية .

ثم ثنى طيب تيزينى بكتاب اعتبره مقبحة مشروعه الطلوح - على غرار مقبحة ابن خلدون - لدراسة الفكر الاسلامى من البداية وحتى الوقت الحاضر . قدم فيها مسحا شاملا للكتابات التراثية المعاصرة حصرا ورصدا ونقدا . وبغض النظر عن اختلافنا معه في بعض تصنيفاته ، فالكتاب معجم وألف ينم عن جهد كبير لا في عملية الحصر وحسب - وهو امر شاق - بل في توصيف وتأطير الاتجاهات والتيارات التى تناولت التراث على صعيد العالم العربى بأسره .

وقد عرض الأستاذ العالم لفكر تيزينى من خلال كتابه الاول فضلا عما كتب عنه بالاضافة الى أطروحات تيزينى في الكثير من المؤتمرات وحلقات الدرس التى كان علما من اعلامها . وتقويم الأستاذ العالم لتيزينى مجحف بحق ، اذ يأخذ عليه الامتصاص المنهجي والتطبيق الميكانيكى للمادية التاريخية فيما عرض له من موضوعات تراثية . واخيرا ينقد مقولاته التى تظهر الفكر الاسلامى كنكر مرطقى الحادى(٢٤) . واذا كنا نخالف أستاذنا حول فشل تيزينى في تطبيق رؤيته ومنهجه ، فاننا نوافقه في رفضه صياغات تيزينى للجوانب الايجابية في التراث الفكرى والفلسفى باعتبارها مرطقة ، شأنه في ذلك شأن السلفيين . وحسبنا أن الكثيرين ممن انتقدوا تيزينى - ومنهم الأستاذ السامرائى - اهتبلوها فرصة لا لتخطيء استخلاصاته ومقولاته محسب بل لتسفيه المنهج المادى والرؤية الجدلية على الصعيد النظرى . ولعل ذلك كان من وراء احجام الأستاذ العالم عن أن يفرد في مؤلفه الذى نحن بصدده لتيزينى وفكره ما يستحق من حيز ومكانة .

على كل حال سلحاول - في ايجاز - الاشارة الى بعض الملاحظات من فكر تيزينى عموما من خلال كتابيه اللذين أشرنا اليهما ، بما ينطوى عليه هذا الفكر من ايجابيات كثيرة وسلبيات محددة .

أولا : يذكر لطيب تيزينى ريادته في رصد جل من أسهم في الكتابة « المؤلفة » عن التراث . حتى اننا نأخذ عليه تناوله بعض الاسهامات الهامشية « التافهة » . لكنه أثر الرصد الشامل ما

أمكن ، فضلا عن نقده « البناء » للرؤى والاطروحات والآراء الهدامة وللا علمية والتفكير بها في رصانة وعمق ، بما يظهر انملاسا . لقد بذل جهدا جبارا في « هدم الهمم » تمهيدا لتفسيخ رؤيته ومنهجه .

ثانيا : كان تيزيني رائدا كذلك في تطبيق ذات الرؤية وذات المنهج في دراسته التي استهل بها مشروعه الكبير من الفكر الكلامي والفلسفي . فضلا عن بعض جوانب الفكر السياسي والاجتماعي - متجاوزا في ذلك آفة الانتقائية التي أنزلق اليها سابقوه حين عمدوا الى اختيار فلسفة بعينهم أو اقتصروا على دراسة بعض جوانب منظوماتهم الفلسفية . كما شاع عند المثاليين عموما وبعض المدعين للماركسية للذين ركزوا على مادية ابن رشد - على سبيل المثال - بمعزل عن تكوين وصيرورة الفلسفة الاسلافية بوجه عام .

ثالثا : يميز الفصل لكتائبيه مما في اشارة جدل وحوار علمي على صعيد المستغلين بالفلسفة الاسلافية خصوصا والفكر الاسلامي عموما وعلى صعيد العالم العربي برمته . وبرغم الخلاف في تقييم جهده محمدا أو قسحا ، تاييدا أو تنقيدا ، فحسبه اشارة اشكاليات وقضايا طالما أحجم الدارسون عن الخوض فيها عجزا أو خوفا . بل أنجزم بأن مشروعه الطروح شجع غيره على القيام بمحاولات مماثلة بعد سنين طويلة من العزوف والتقاعد ، حتى بات بحث الفلسفة الاسلامية قاصرا على الدرس « التعليمي » الاكاديمي . فحسبه أنه أثار اشكاليات وتساؤلات وقضايا واستتفر مما ارتاد طريقا وعرا مهده لمن نحا نحوه من الباحثين والدارسين .

رابعا : يحمد لطيب تيزيني أيضا أنه حاول دراسة الواقع المعين للتاريخاني للعالم الاسلامي عبر الزمان والمكان . وهو أمر عجز عن الاقدام عليه حتى المتخصصون في التاريخ الاسلامي الذين رغم كثرة ما كتبوا لم يتجاوزوا حدود الوصف والسر للروايات لسير الملوك وأخبار الحكام مهتمين « بالخبر » على حساب التحليل والنظر .

خامسا : براعته واقتداره في ربط الفكر في مده وجزره ، في انعطافات وتحولاته ، في تطوره ونكوصه باجتهاداته الخاصة في مسح الواقع الاجتماعي المعقد بأنماط انتاجه اللغزية وطبقاته المتداخلة . كذا نجاحه في رؤية تيارات فكرية صراعية تعكس صراعات القوى الاجتماعية على الصعيد السياسي وتؤثر وتتأثر جليا بمعطيات الواقع السوسيو - اقتصادي .

ثامسا : الجرأة الى حد الجسارة في الانفصاح عن هويته الفكرية وانتمائه وقضاياها ، وتحليل التناقض في الاتساق والمنظومات الفلسفية تحليليا مقنعا . وما كان بوسعها أن يفعل ما فعل لولا استرشاده بطبيعة « البناء التحتي » الذي يرتبط بالفكر ارتباطا جليا .

سابعاً : قدرته الفذة في « قراءة » النصوص التراثية الأصلية والكتشف عن سذاجة وتسطيح القراءات المثالية السابقة . وهذا ينم عن تمكنه من أدوات منهجه في الوقت الذي يستعين فيه - ولا يجد حرجا - بالمنهاج الأخرى وخاصة المنهج المقارن . ويتم ذلك أيضا عن طول باع وسعة اطلاع على الفلسفة اليونانية وامتدادها « المسموح » في العصور الوسطى بعد تأثرها باللاهوت .

ثامنا : خطو أجازته من الدعائية « المباشرة » ايمانا بأن كشف الحقيقة في حد ذاته انكفاء للتنوير والتثوير يشكلان غاية البعيدة .

ثامسا : الجرأة الى حد الجسارة في الانفصاح عن هويته الفكرية وانتمائه الماركسي في عصر لاذ الكثيرون فيه « بالتقية » أو افادوا من عرض « بضاعتهم الاسلادية » في أسواق « البترو - دولار » .

عاشرا : اعترافاته « الاوغسطينية » بنواحي القصور والسلبيات التي لم يسلم منها مشروعه ، ودعوته للباحثين لمزيد من البحث والدراسة العميقة لتتأرك مافاته .

أما عن السلبيات ، ففضلا عما وقف عليه الاستاذ العالم في عجالة ، لا مناص من الإشارة الى أمثلة منها :

أولا : أهم هذه السلبيات عجزه عن رصد الواقع السوسيو - تاريخاني رصدا حقيقيا ، الأمر الذي فت في صحة بعض أحكامه . وهذا أمر طبيعى بالنسبة لأدارس يؤمن بالعلاقة الجلية بين الفكر والواقع . وعلى سبيل المثال رأى أن العالم الاسلامي شهد « ثورة

رأسمالية» (٢٥) - وهو ما لم يحدث - وأن هذه الثورة هي التي تفسر ازدهار الفكر الإسلامى ، اذ أفرزت الاتجاهات والتيارات الليبرالية والمادية في الفكر الإسلامى الوسيط .

ثانيا : الأخطاء التاريخية الشائعة في مؤلفه الأول « مشروع رؤية » سواء ما تعلق منها بالأحداث والوقائع أو بالتطيل والتفسير ، فضلا عن « مجازفاته » في تقييم أعلام مؤرخى الإسلام ، كقوله مثلا بأن الطبرى مؤرخ « لاهوتى » والبلاذرى مؤرخ « أرسقراطى » !!^{١٠٠} علما بأنهما من خيرة مؤرخى الإسلام على الإطلاق ومن الزواد الأوائل الذين اخطوا مناهج علم التاريخ الإسلامى .

ثالثا : تحيز قراءاته لبعض النصوص أحيانا لتصديق ما يمكن أن تحتويه من دلالات مادية ألح على اكتشافها وتبرير قراءته لها الى حد الاعتساف « ولى العنق » حكمه على « الكندى » مثلا بأنه فليسوف مادى في حين أن نسقه الفكرى المضطرب يفصح منطلقاته اللاهوتية ويهيم منظومته المثالية .

رابعا : اقتصراره على دراسة الفلسفة الإسلامية - التى تخصص فيها - ومزوفه عن متابعات الجوانب التراثية الأخرى التى كان يوسعها أن تؤكد وترسخ مقولاته الاجتهادية ، أو أن تتسم حلولاً لبعض الاشكاليات التى رآها مستعصية .

خامسا : لعل تلك السلبية كانت من وراء أحكامه غير الصحيحة في الموضوعات التى نأت عن نطاق الفلسفة والتى « غامر » بالكتابة عنها . يشهد على ذلك حكمه على المقرئى بأنه استمرار لابن خلدون « المادى الجلى » استنادا فقط الى أنه عالج موضوعات في التاريخ الاقتصادى .

سادسا : برغم شموخ نجاحه في « مقدمته » من التراث الى الثورة - التى كان يجب أن يكتبها بعد اتمام مشروعه - جانبه التوفيق في بعض تصنيفاته لبعض دارسى التراث ومنهم كاتب الدراسة الذى رأى فيه « تيزينى » « تراثيا ثوريا » من خلال اطلاعه على كتاب واحد له هو « للحركات السرية في الإسلام » . ولو قدر له قراءة ما تلاه لتوصل دون لائى الى أنه « ماركسى يقرأ التراث من منظور مادى » .

تلك الهنات وغيرها لا يمكن أن تنال من انجازه الرائع ومشروعة الطموح الذي نرجو أن يكمه .

تلك السبلبيات - أو معظمها - تدلركها مفكر من أعلام الاتجاه المادى الجدلى التاريخى هو المرحوم حسين مروه (٢٦) فى كتابه الفريد « **الفزعيات المادية فى الفلسفة العربية الإسلامية** » . ولعل من أسباب تتجاوز حسين مروه كافة سابقة المعنيين بالتراث ، أموراً عدة :

منها انتضاح البنى الاجتماعية للتاريخ العربى الإسلامى بعد « سبل » الدراسات التى صدرت فى السنوات الأخيرة وللتى تابعها وأفاد منها مؤلفنا كدليل مرشد وهو يتتبع الفكر العربى الإسلامى ، نشأة وتطوراً وتدهوراً .

ومن هنا أيضاً كونه مواطناً لبنانياً أتيح له « مناخ عام » من الحرية فى جزئياته وتفصيلاته وبين « العلم الماركسى » الذى كان رائداً من رواده فى العالم العربى .

ومن هنا أيضاً كونه مواطناً لبنانياً أتيح له « مناخ عام » من الحرية لم يتوفر لغيره فى معظم البلاد العربية الأخرى . ومنها أخيراً عمره المديد الحافل والفهم بالعمل والحركة فضلاً « بالسيف والقلم » ، حتى قيل أنه أعتيل وهو يكتب للجزء الثالث من « موسوعته » رغم ظروف الحرب الأهلية التى لا تزال تضطرم فى لبنان .

وحق للأستاذ العالم - الذى يعرفه معرفة تامة - أن يعتبر انجازه انضج ما وصلت إليه الدراسات التراثية لحد الساعة . ونضيف حقيقة هامة تعكس تلك الدرجة من الوعى التى لازمت هذا العمل معروفاً ونضالياً فى أن . ان كتابة هذا الانجاز للضخم فى ظروف « الحرب الأهلية اللبنانية » التى تشكل بانوراما ومسيغساء الواقع العربى للردىء - تحليل على استنفار همم المفكرين لشرفاء أبنان الازمات . . . وأذكر فى هذا الصدد بأن عيون التراث العربى الإسلامى - كأعمال الجاحظ والفارابى وابن رشد وابن خلدون وأخوان الصفا وغيرهم كثيرون - كتبت أبنان عصور الانحطاط الحضارى والفوضى السياسية . ان مجرد صدور تلك الانتاجات أبنان تلك الظروف لا تعنى - كما ذهب الأستاذ العالم - استقلالية الفكر بقدر ما تفسر فى إطار مقولة المؤرخ « أرنولد توينبى » عن « التحدى والاستجابة » .

ان الكتاب فى الحقيقة مسح شامل للفكر الإسلامى المتضمن علم الكلام والفلسفة والتصوف وليس مجرد تصيد للجوانب المادية القحة .

أن رؤية المؤلف الصراعية للفكر - كانعكاس للصراع التحققي - فرضت عليه أن يعرض في أسهاب للاتجاه المثالي النقيضي . كما أن تلك الخطوة حتمت على المؤلف أيضا تأسيسا على رؤيته الاجتماعية للفكر - أن يدرس البنى الطبقيّة التي أفرزت الفكر ، وهذا بدوره لا يتأتى إلا بعد التعرف على نمط الانتاج السائد والأنماط الأخرى الهامشية . كما أن الرؤية الماركسية للتاريخانية أصلا ألزمت المؤلف بأن يتعرف عن كثب على التاريخ الاسلامي سواء ما تعلق منه « بالسلطة » أو المعارضة . هذا بالإضافة الى الجوانب الحضارية المتعددة ونظم الحكم . كل ذلك استقصاه المؤلف في دقة وعمق خلال حركته وصبروته . وأجزم كمؤرخ متخصص في التاريخ الاسلامي بيان المؤلف وفق الى أبعد الحدود في لم شمل هذه المعارف جميعا في منظومة واحدة . وثابت صدق حقيقتين علميتين أساسيتين هما : وحدة المعرفة وشمول تطورها . ولا أبالغ اذا قلت أنه تمكن بفضل ذلك من تصحيح الكثير من أخطاء المؤرخين حتى في ميدان للتاريخ السياسي .

أن صحة المنهج والرؤية - فضلا عن الاحاطة بمعارف التراث - مكنت حسين مروة من تحاشي مزالق الانتقائية والتاريخانية والاعتساف والمجازفات والتطبيقات الميكانيكي للرؤية وغير ذلك من الأخطاء الشائعة في الكتابات السابقة والمعاصرة .

وبرغم وقوف الأستاذ للعالم على تلك الحقيقة والإشادة بها ، إلا أنه لم يوف المؤلف حقه في مجال للتفسير والتنظير - وهو ما برع فيه حسين مروة كتحصيل حاصل لصحة المنهج والرؤية ، حين قال «الأستاذ العالم بأن المؤلف للذي أدرك أهمية العامل الاقتصادي في التفسير ، وظف العوامل الأخرى في تفسيراته وتنظيراته» (٢٧) .

تلك قضية تستوجب وقفة ولو عابرة نظرا لشيوعها عند الكثيرين من المفكرين الماركسيين الذين يخطون بين العلة والظاهرة ، فيتصورون - حتى لا يتهموا بالنظرة الاحادية - أن أسبابا كثيرة ومتعددة ومتنوعة تتضافر في النهاية مع العامل الاقتصادي لتخليق للظواهر . ونحن نرى أن «الواحدية» تمنى مزيدا من « العلمية » وليست أمثاسا لها والا لفتننا الباب للأنثوية والجغرافية والبيولوجية والبطولة الخ ، لنلعب دورا أساسيا في تفسير هذه الظواهر . أن تلك المقولات وغيرها وأردة في رصد كافة جوانب موضوع البحث ، لكنها ليست عللا وأسبابا بقدر ما هي ظواهر ناتجة عن السبب الاقتصادي الأواحد .

هَذَا ما نراه على الصعيد النظري في فهمنا للمادية الجبلية القاريضية؛ وما لسناء عن كُتُب في تفسيرات حسين مروة وتفسيراته ، وإن لم يشر إلى ذلك صراحة .

لقد فطن الأستاذ العالم إلى شمولية الرؤية « المروية » حين عالج موضوع التصوف في كتابه « النزاعات المادية » بما توحى به للشمولية من الانزلاق إلى « الانتقائية » وهذه ملاحظة صحيحة . أما أن يقول الأستاذ للعالم بأن مبحث التصوف هو أروع ما عالج المؤلف في كتابه ، فإمر يدعو إلى التوقف . ذلك أن التصوف ليس ظاهرة موحدة نحكم عليها كما يحكم أهل السنة بالسلبية أو كما يرى المتصوفة ومفكروهم ومعظمهم من تائروا « بما سينون » و « ما ملتون جب » فيه ظاهرة إيجابية واسمها معرفيا فريدا يفكر للحضارة الإسلامية . أن تلك الأحكام « التسميمية » تقع في منزلتي « اللاتاريخانية » . للتصوف مر بمراحل مختلفة وتأثر في إيجابياته « النضالية » والمعرفية كذا في سلبياته كالمهرطقة والشهوة والامسasad الخلقي والاقتصاد والاجتماعي - تأثر في ذلك بمعطيات سوسيو - تاريخية . والرحوم حسين مروة لم يقتلها الظاهرة في مراجعها المتحدة ، إذ توقف منذ القرن الرابع حيث برزت إيجابيات التصوف وحتى منتصف القرن الخامس . ثم كان ما كان في القرن السادس وما تلاه حين تحول التصوف إلى طرقية أبرزت الجوانب السلبية . ولا يخفى أن الطرقية مارست منذ القرن السادس للهجرة وحتى الآن دورا تخريبيا هداما سواء في الفكر أو في المجتمع . وحسبنا أنها شكلت اديولوجية معظم الحكومات العسكرية السلجوقية والملوكية والعثمانية . التي تمثل عصور الانحطاط في التاريخ والحضارة الإسلامية .

أما ما اكتشفه الأستاذ العالم بن خطأ حسين مروة في رصد نمط الانتاج السائد في العالم الإسلامي حين رأى أنه « أسلوب انتاج اقطاعي متداخل مع بقايا العبودية المحلة والقطاع للتجاري إلى جانب نمو الصناعات الحرفية المتطورة » فنحن نوافقه الرأي وأن كنا نسأله عن « النمط البديل الصحيح » . أن فرضيات الأستاذ العالم في هذا الصدد تدور في إطار عدم وجود نمط واحد على مستوى المكان ، لكنه لم يفصح عن هذه الأنماط ، كذلك يرى الأستاذ العالم خطأ حسين مروة في ربط القطاع الإسلامي « بنمط الانتاج الآسيوي » وهذا الموضوع جدد ملغز . ولطائفنا اختلف يصنده الدارسون الماركسيون من أمثال سمير أمين الذي يزكي « النمط الخراجي » ، وأحمد صادق سعد الذي يؤكد أنه « نمط الانتاج الآسيوي » .

والحبيب الجحاني الذي أجل الاجابة الى حين الرصد الشامل الحقيقي .
كذا المستشرقون الماركسيون من أمثال مكسيم دوفنسون وايف لاکوست
وغيرهم الذي تحدثوا عن « شكل ما من اشكال للرأسمالية » .

ونفوه بأننا حاولنا الاجتهاد في التماس حلول لتلك الاشكالية . فبعد
عرض مسبب لكافة ما قيل ويقال يصدها ، وبعد مسح دقيق وشامل
للأساس الاقتصادي في العالم الاسلامي عبر للزمان والمكان ، انتهينا - في
ايجاز - الى النمط الانتعاشي وحزال للنمط اللبوري جوازي النقيضي بما يرسخ
القطع بسيادة القطع (٢٨) . وهذا الحكم فيها أرى - كمختصص - اقتربت
مفه مقولة حسين مروة رغم ما تنطوى عليه من صياغة معقدة ربما استوحاها
فيلسوف من آراء ماركس وانجلز حول « طبيعة أنماط الإنتاج في مجتمعات
ما قبل للرأسمالية » .

ودون لجاج نرى أن الأستاذ العالم جانبه الصواب حين انطلق
في معالجته للمعاصرة للموضوع للشائك من أسس جغرافية - مع ما للجغرافيا
من أهمية بالنسبة للموضوع - فحواها اختلاف نمط الإنتاج ما بين الشرق
والغرب الاسلامي ، متأثرا في ذلك بآراء الفكر المغربي محمد عابد الجابري
الذي اتبهر بفكره كما أوضحنا سلفا .

ولقد فطن الأستاذ العالم أيضا لجهود حسين مروة في محض المقولات
« للجائزة » في الفلسفة الاسلامية متجاوزا كافة الدارسين المثاليين وبعض
الماركسيين . كالقول بأن الفلسفة الاسلامية « توفيق بين الفلسفة
والشريعة » أو نفي القول بوجود فلسفة اسلامية أصلا أو الطرح
للتقابل بأن « الفلسفة الاسلامية نتاج عربي قج » ، الى غير ذلك من المقولات
المبتسرة المضللة ، التي عرض لها حسين مروة في عقب وفندها بموضوعية
تشاد بها الأستاذ العالم بحق .

ولم يجد الأستاذ العالم في هذا العمل الكبير من السلبيات غير الاختلاف
في وجهات النظر في بعض الآراء حول بعض القضايا الهامشية ، وهو خلاف
ينم عن طول باع وسعة اطلاع للكاتب والناقد مما . والاختلاف - فيما
أظن - راجع الى خلاف أكبر وأهم حول اشكالية نمط الإنتاج كما
أوضحنا .

إن مجرد مناقشة عمل ضخم كالذي نحن بصده ، كذا عرض ونقد
عالم كبير كالأستاذ العالم له في هذه السطور القليلة ، اجفاف حقيقي لقيمة
جهد العالمين مما . ولا نملك في هذه العجالة الا الإشارة للملاحظات التالية :

أولاً : الكتاب مسح شامل للفكر الفلسفي الاسلامي حتى ابن سينا ، بكل اتجاهاته وتياراته وفي رؤية جطلية صراعية وتاريخانية شاملة أفادت من كل المعطيات السوسيو - تاريخية - التي ألحنا إليها ، فضلا عن العلوم الطبيعية واللغوية والأدب أحيانا في حركتها وتطورها ، في نكوصها وتخطفها .

ثانياً : نجح المؤلف في تعرية واشهار افلاس الأفكار والانساق والظنومات المثالية في الفلسفة العربية الاسلامية من خلال طرح نقيضها العقلاني المادي ، « المعتزلة مقابل الاشاعرة ، ابن سينا مقابل الرازي ، ابن رشد مقابل الغزالي » وقدم بذلك درسا مفيدا لانقاذ الوعي في الصراع المحتدم آنيا على ساحة الفكر والواقع العربي .

ثالثاً : قدم المؤلف مستويين متجانسين في الكتابة ، أحدهما تخصصي أكاديمي عميق موثق ، والآخر تبسيطي مستخلص من الأول ، دون خلل أو ابتسار ، قدمه المؤلف للمثقف العادي مزيلا به كل مبحث من مباحث الكتاب .

رابعاً : حسامة ووفرة المصادر الأصلية والثانوية ، الأصول والكتابات الحديثة ، بما يدل على ثراء « الإطار المرجعي » لمباحثه وأطروحاته .

خامساً : يقدم المؤلف دليلا لايرتمى إليه للشك على سلامة النظرية الماركسية معرفيا من خلال تطبيق منهجها ورؤيتها في حقل جديد جرى - لأول مرة فيما نرى - استكشاف طبيعته وإجلاء غوامضه ، كما يقدم في المقابل لاضافات نظرية يمكن أن تثري المنهج والرؤية الماركسية على الصعيد للنظري .

سادساً : أبرز المؤلف أهمية دراسة التراث العربي الاسلامي ، لا على الصعيد المعرفي وحسب بل من أجل الفضال اليومي المباشر بما يكرس الفكر لخدمة الواقع .

ولعل للقارئ - بعد هذا العرض للنقدى لنقد الأستاذ العالم مواقف المفكرين العرب المحدثين من التراث - يتساءل في لهفة : ما هو موقف الأستاذ للعالم نفسه ، كذا موقف للكاتب من التراث العربي الاسلامي ؟

واسبق فأملن أن موقف كاتب المقال معروف وثابت في معظم مؤلفاته واستخلاص هذا الموقف منوط بنقدي أعماله . وإن وجبت الإشارة الى أنه لا يختلف عن سبائر المفكرين الماركسيين الذين عرضنا لبعضهم ، كذا مع موقف الأستاذ العالم الذي سنحاول رصد ، منطلقا ومنهجيا ورؤية وغاية .

أما عن موقف أستاذنا العالم - فهو متضمن في حواراته ومساجلاته ومناقشاته التي يحويها كتابه « **الوعي والوعي للزائف** » ، فضلا عن أعماله الأخرى للسابقة وخاصة كتابه « **معاولك الفكرية** » . وإن كنا نعتب على أستاذنا تقامسه في تقديم عرض نظري مفصل لموقفه من التراث في مقدمة كتابه الذي نحن بصده ، أو تضييله بخاتمة شافية في هذا المعنى . بل إن خطورة القضية تجعله مشغولا - أكثر من غيره - عن افراد مؤلف جديد - نرجو أن ينجزه - يحوى حصاد كتاباته وقراءاته التي تؤمله لتقديم نظرية في التراث .

على كل حال نكتفي في هذا المجال بالإشارة الى المحاور الأساسية في رؤية الأستاذ العالم للتراث كما استخلصناها من كتابه « **الوعي والوعي للزائف** » ، ولعل من أهمها مايلي :

أولا : تعريفه بالغ الدقة لمفهوم التراث وقد أشرنا اليه في الصفحات الأولى . ونضيف الى ما سبق أن التراث يمثل في مظهره كافة الاتجازات العقيدية والفكرية والأخلاقية واللغوية والأدبية والمعايير الخلقية والرؤى الجمالية . بمعنى أن التراث لا يقتصر - كما هو شائع عند الكثيرين - على المسألة الدينية فحسب ، كما أن العقيدة في التراث لا تعني الاسلام فحسب ، معزولا عن العقائد الأخرى السماوية وحتى الوثنية ، وذلك باعتبارها متولدة تواجدا واقعيا مؤثرة ومتأثرة في الوقت نفسه بالعقيدة الاسلامية . كما أن الاسلام تاريخيا ليس باسلام واحد ، فهناك أكثر من صيغة قدمتها للفرق الاسلامية المتفاحرة . كما نبه الى أن مفهوم « **الاسلام** » للعقيدى أكبر من مجرد كونه دعوة توحيدية بحثه بل تحول الى « **اديولوجية** » انبثقت منها « **اديولوجيات** » شتى تحول على تناويل النص الديني حسب الاجتهاد أو للهوى لخدمة مواقف اجتماعية - لو ان شئت - فطن الأستاذ العالم الى ما يمكن تسميته « **ميسوسيديولوجيا الدين** » . كما ميز بين الاسلام كمعقيد وكاديولوجية وبين كونه حضارة وثقافة ، ويميز بين ذلك كله وبين

محاولات « تسخير » لخدمة القوى المتفاحرة سواء بالنسبة للسلطة أو للمعارضة . وانتهى الى أن « تسييس الاسلام » وتوظيفه سياسيا ، كان نتاجا لمعطيات واقع تاريخاني يَمُور بالصراع (٢٩) .

ثانيا : أن التراث العربي الاسلامي بمفهومه الواسع ، كان قديما وحديثا وآنيا - مصدر للهام لرؤى وأفكار تقف متعارضة من التراث ، احياء ، أو توفيقا أو رفضا (٣٠) .

ثالثا : أن هذه المواقف لا تقف عن حد الاجتهاد المعرفي لفهم الماضي موضوعيا ، بل تعكس هذه الفاهيم مشروعات تخدم أو تموق الحاضر - المستقبل .

رابعا : أن العلاقة بين التراثيات ، افقيا وعموديا ، علاقة اختلاف ومغايرة وصراع لا علاقة تسوية وتوحد وسكونية .

خامسا : ان الرؤية العلمية للتراث لها بعدان ، تاريخاني واجتماعي . وان كنا نقترح دمجهما معا في بعد واحد هو البعد « التاريخاني الاجتماعي » .

سادسا : نجاح الأستاذ العالم في حضض مناهج « المحاكاة والتقليد » سواء للسلف أو للاستشراق الغربي ، اذ رغم ما بينهما من اختلاف شكلي ، يصبان معا في مصب واحد « يعكر » صفو المعرفة ويضيف للوعي .

سابعا : حضض دعاوى « الخصوصية » في معالجة التراث، لأنه جزء من التراث الانساني وحلقة من حلقاته تأثر بما قبله واثريهما بعده . . . وهنا تبرز نظرة العالم العلمية ونزعته « الهيومانية » ورفضه الاحتياز باسم العقيدة أو العصبية أو ما شابههما . ان « للتقديس » أو « للرفض » للتراث يدخل ضمن المصادر على الحقيقة التي لا مناص من الوقوف عليها . وذلك باستيعاب التراث نقديا في « اطار واقعه الاجتماعي والتاريخاني الخاص » (٣١) . . . وان كنا ننهب الى وقوعه أحيانا في منزلق « الخصوصية » الذي حذر منه . كما هو الحال بالفلسفة لرابيه عن استقلالية الفكر . . ان القوانين العامة للمادية الجدلية التاريخية مقيمة باستيعاب أية معطيات ، بل حتى ما يبدو خصوصيا يمكن أن يفسر في اطار تلك القوانين العامة نفسها .

ثامنا : برغم أحاطة الأستاذ للعالم بالمعارف التراثية وتبكيه من أدوات منهجه المادى ، يشارك الليبراليين بعض مقولاتهم مثل «رفض الواحدية» ومثل «استقلالية الفكر» . انه جنوح نحو «مثالية» ، أحقوت الكثيرين من المفكرين الماركسيين العرب لم يسلم أستاذنا نفسه من رياحها ، ربما كان ذلك «تكتيكا» محسوباً أو «مهادنة» مرحلية ابان ظروف صعبة لم يسلم الأستاذ العالم من مغبتها .

تاسعا : وقوفه على دور الأحداث الكبرى في العالمين العربي والاسلامى المعاصر وكالردة على الناصرية ، والثورة الايرانية ، في قدح زناد للفكر العربي وتنشيطه بما يعبر عن «تغاولية» الأستاذ العالم التى اشتهر بها ، تلك التى تحارب نزعات للتشاؤم والخمول وتستقر لهم باذكاء الوعى للتويرى والتثويرى فى آن .

عاشرا : تهيئذ الوثائق والواضح بين الموقف من الغرب الى جانب القضية الاساسية التى طرحها فى كتابه وهى الموقف من التراث . فكما ان للتراث فى نظره - ليس خيرا. كله وليس شرا كله (٣٢) ، كذلك الفكر الغربى بمدارسه ومناهجه المتنوعة الاشتراكية العلمية والامبريالية المثالية تخضع لذات المعيار . حتى انه اعترف بجذوى الكثير من النماذج وأدوات البحث وتقنياته الماصرة فى قراءة وتفكيك النصوص ، انطلاقا من مقولة صحيحة هى «حياد العلم وموضوعيته» بعض النظر عن «ادلجته» أو توظيفه ضد انسانية الانسان .

أخيرا - ان هذه «الوصايا العشر» لا تشكل فى بنية فكر العالم ولا فى الأطروحات التى احتواها مؤلفه - فضلا عن مؤلفاته الأخرى بالإضافة الى كنوز معرفته «الخزونة» واننى نرجو أن نتجسس ومضائنها - الا جزءا من كل . وسيظل الرجل بفكره ونضاله علامة طريق على دربى المعرفة والنضال من أجل التقدم فى العالم العربى المعاصر .

وفى النهاية ينوه كاتب الدراسة بأن حصاد جهده هذا لا يعدى نصورا «كروكيا» اعتمد فى تخطيطه على مخزون ذاكرته من حصاد قراءاته السابقة لمظم كتابات كافة الاتجاهات التى عالجها . . لقد كان يمكن أن يعود الى هذه للكتابات مرة أخرى قارئا ومحققا وموثقا ، وهو ما يعد به مستقبلا بعد أن يتم انجاز مشروعه عن «سوسيولوجيا للفكر الاسلامى» . لكن خطورة الكتاب والضرورة الملحة للتعريف به كان من وراء هذا التعميل فى تناوله .

ولعل هذا للتقصير المقصود يغفر للكاتب بعض الانتقادات التى يرجو أن يثيرها قراء هذا المقال المطول .

الهوامش :

(١) الترمذى والترمذى الزائف دان الطهارة الجديدة ، ١٩٨٧ ص ٢ .

(٢) نفسه ص ٢٢٢ .

(٣) نفسه ص ٢٢٤ .

(٤) نفسه ص ٢٢٢ .

(٥) نفسه ص ٢٢٢ .

(٦) نفسه ص ٢٢٧ .

(٧) نفسه ص ٢٢٠ .

(٨) نفسه ص ٢٧٧ .

(٩) نفسه ص ٢٤٤ .

(١٠) نفسه ص ٢٤٤ .

(١١) نفسه ص ٢٤٤ .

(١٢) نفسه ص ٢٢٢ .

(١٣) نفسه ص ٢٨٨ .

(١٤) نفسه ص ٢٢٢ .

(١٥) نفسه ص ٢٢٢ .

(١٦) نفسه ص ١٤ ، ١٥ .

(١٧) نفسه ص ١٥ .

(١٨) راجع سننوى بوسنة : شجرة التكره الاسلامى والوحيظ - المجلد الثاني -

١٩٨٢ .

(١٩) الترمذى والترمذى الزائف ص ٢٢٢ .

(٢٠) نفسه ص ٢٢٢ .

- (٢١) نفسه من ٨٦ .
- (٢٢) نفسه من ٩٢ .
- (٢٣) نفسه من ٨٤ .
- (٢٤) نفسه من ٨٢ .
- (٢٥) من هذه القصة التي أصبحت على الدوام راجع : اجتذابها عن « حبيبة الدويجارية الإسلامية » في الجزء الثاني من كتاب « موسيولوجيا الفكر الإسلامي » .
- (٢٦) اختل هذا الفكر والمنافع الكبير غيلة وغدا في الغيوم الأخيرة .
- (٢٧) الوهم والوهم الزائف من ٨٦ .
- (٢٨) راجع التفصيلات في كتابنا « موسيولوجيا الفكر الإسلامي » .
- (٢٩) الوهم والوهم الزائف من ٣٤ .
- (٣٠) نفسه من ٣٨ .
- (٣١) نفسه من ٦٧ .
- (٣٢) نفسه من ٧٣ .

المسجد القاصم

عدد خاص عن الكاتب الكبير يوسف ادريس

(بمناسبة بلوغه العام الستين)

قصة جديدة ليوسف ادريس

✽ دواست بالقلم : د. شكري عياد - د. لطيفة الزيات -

د. سيزا قاسم - فؤاد حوارة - د. فريال غزول -

فريدة النقاش - د. نهاد صليحة - سمير فريد - ونخبة

من المتخصصين

✽ شهاديات الأدياء من أجيال ما بعد ادريس

الكسندر بوشكين مائة وخمسون عاماً على الرجل

ترجمة وتقايم: محمد هشام

عادة لا يخرج الموتى للغناء ، لكن دروب روسيا ستشهد أن أناشيد
الكسندر بوشكين لا تزال تنحف من ركن إلى ركن ومن بيت إلى بيت ،
بينما يرقد جسد المغني هادئاً تسكنه الرصاصة .

منذ البدء يختار المغني لقدميه موضعاً بين جموع العاديين وهم
يحثون الخطى صوب ما يجعل الغد ملكاً للبشر ، ومن أمسهم ويومهم يلتبس
المغني أيقاعاً لصوته وأفقاً لعينيه وجنراً للنشيد .

وهو - منذ البدء - يدرك أن اختياره سيقوده إلى الجهة المقابلة
لسهام من يحرسون ترحل الزمن وحشرات الظلمة الأخيرة ، لكنه يواصل
السير ، فمن تكون أيها الشاعر أن لم « تهد خطاك عبر الأرض نبياً تضمد
قلوب البشر بالكلمات الخيرة » ؟ وماذا يتبقى فيك أن لم تفرغ صوتك
من الهمس وتطلق أنشودتك صرخة أو نداء إلى البشر الحقيقيين حتى يصير
جوسمهم أن يتقاسموا لحظتهم وقد غنت حرة ؟

- وماذا إذا كانت الأنشودة تؤرق السادة الجوف على عروش
الخرافة ؟ وماذا إذا اشبهوا أمامها كل نصالهم ؟
- ليس سوى الأمام - يجيب بوشكين - فلا يأمل أحد مهادنة لا من
دعه ولا من غنائته .

بائه وخمسون سنة تمتد بيننا وبين اللحظة التي انقطعت فيها
 صحبة المغني وغناؤه ، ومازال لأشواقه مذاق اللحم الذي يسوط قتلة
 عصره وكل العصور ، ذلك أن النزال لم يفته بعد بين عائلته الشمراء
 وعائلة القتلة .

الكسندر بوشكين : قصائد

✽ السجين (١)

أسيرا ، وحيدا في سجنى الظلم
 محنونا في عتية وسكون الزنزلة
 وفي الفناء
 كان رفيقي النسر ، ينقض على مريسته
 في لهو وحش مجنون
 وفجأة ، ثبت عينه على
 تاركا الكسرة الملطخة بالدم
 وبصيحة ختية مؤلة
 صيحة قوية كأنها نداء أو استغاثة - قال
 « هذا هو الوقت » ، « هذا هو الوقت »
 لنهرب
 فكلانا اقتنرنا بالحرية ، هيا بنا ،
 الى حيث تهب سحب العاصفة بجسارة ،
 وحيث نتدفع البحار الغاضبة لتتجاوز السماء
 وحيث الرياح وأنا نقف ،
 نفقحم المغامرة ٠٠٠ » ١٨٢٢

✽ نلى . . . (٢)

آه ، يالها من لحظة رائعة ! ها هنا املى

(١) المحفل أن زيارة بوشكين لسجن كيشيف في التي أروحت له كتابة هذه القصيدة

(المترجم)

(٢) هذه القصيدة مهداة الى « آنا كيرن » التي قابلها بوشكين للمرة الاولى في

سان بطرسبورج عام ١٨١٩ ، ثم التقى بها ثانية في صيف ١٨٢٥ عندما كان بنفسه

في قرية « ميخا بالوفسكوى » ، وكانت هي قد حضرت لتقيم هند بمعنى الاستعداد في القرية

المترجم

المجاورة « تريجوو سكوى » .

وقفت ظلما مشعا عابرا
 وخيالا صاغ لي
 ومضة من الأنوثة الكاملة ،
 بين احزان الحياة ، وبهاجها
 وتلقها ومناعبها
 يرافق روى وجهك الحبيب
 ويداعب اذن صوتك الحنون ،
 اجتاحتني العواصف غاضبة مدمرة ،
 وشئت احلام الماضي السعيدة
 امحت صورتك تاركة قلبي ،
 وصوتك ما عاد يداعب اذني .
 في الوحدة الكثيبة الباردة
 تمضي الاعوام بسرعة
 خالية من الرب ، من الطموح ،
 خالية من الحياة والحب والدموع .



بونسين

ولكن في تلك اللحظة - يا للسمعة ! - يتراجع سرب الزمن ،
ها أنت تاتين ثانية ، وتقنين أمانى
خيالا مشعا وعابرا
وحظا من الانوثة الكاملة •

وما هو قلبى يمتلىء بزهو عذب ،
وما هو من جديد يشتهى ، ويحب ،
ويستيقظ للطموح ،
ويستيقظ للحياة والحب والدموع •
* أمسية شتوية (١)

عبر الأرض ، تطوف العاصفة ،
فتجلبب الضباب ، تنفع الجليد
نارة تعوى كوحش
ونارة تثن ككفل وليد
ها هي تحف يستق بيثنا
وتهز الجدران وزجاج النافذة
وتدق الباب ككنايه ضل طريقه
وداهمه الليل فجأة •

كوخا عتيق ، مظلم ووحش
وثمة سمعة تبعث ضوءا باهتا ...
كأذا يا حبيبتى
تجسبن الى النافذة حزينة ومتعبة
الآن العاصفة المهادرة
تبعث غيبك السام ؟
أم أزيز مغزلك الحزين ،
هو الذى جلب لك الشمس ؟

نعالي ، يا صديقتى الوحيدة
يارقيقة شجائى الكتيب ،

[١] هذه القصيدة مهداة الى مربية بوشكين الحجاز « أرينة رودينوفنا » (١٧٥٨ -

١٨٢٨) ، والتي كتب عنها الشاعر في أحد خطبائه من منفاه في قرية « ميخالوفسكوى » .

« في الاسمييات أستبح الى الحكايات التى تقصها على ... أنها صديقتى الوحيدة ،

ومعها لفظ لا اسم بالكتابة » . [المعجم]

دعينا نهلا كؤوسنا ونحفن
كل احزاننا في قورة الخمر !
وغنى لى اغنية قصيرة
عن عروس النهر
او الطائر الذى لا يبرح عشه
خلف البحر •

عبر الأرض ، تحلوف العاصفة ،
فتجلب الضباب ، وتدفع الجليد
تارة تموى كوحش
وتارة تئن كطفل وليد
تعالى ، يا صديقتى الوحيدة
يا رفيقة شبابى الكئيب ،
دعينا نهلا كؤوسنا ونحفن
كل احزاننا في قورة الخمر !

• • •

عندما أطوف بالشوارع ، او ادخل
كنيسة مزدحمة ، او امضى الليل
وسط جماعة صاخبة - سيان عندى ! -
تتابع الأفكار انطلاقتها •
افكر : الحياة قطعة قصيرة
ونحن المحتشون هنا الآن
سوف نلمح كلنا وجه الموت الخيف ،
والآن ، تحين ساعة انسان ما •

تحت شجرة سنيان عتيقة
امهمس ، في مهابة « عندما امضى
سنقل هي ، انها

فضيلة الغلبة

لقد مضى والداى ، وظلت الشجرة تنمو » •

وبينما اداعب طفلا ، امهمم
« وداعا ! ... ايها المكان الذى ارحل عنه ... »

ها هي ساعة القدر تنطبق على اليد - وحياتي تنتهي -
لى الذبول والاحتضار ، واك الورود)
يوما بعد يوم ، وعاما بعد عام
اولصل ، صامتا ، الذبول
فى لحظة القدر المملة
محاولا دون جدوى ، ان اسمو واخذ كاله •

هل سينتقم على ان اموت فى حرب
او عبر رحلاتى ، او وسط الامواج ؟
وهل يمنح الوادى المجاور
لبقايى الباردة ، قبرا هادئا ؟

عندما اخلد الى النوم الابدى
منساويا مع الطين الميت
سأظل قابعا
تحت المساء - الام •••

يوما بعد يوم •
فوق قبرى ، سوف تنفتح الحياة ،
مفعمة ، كتلافان •
والطبيعة المجدبة المشتاقة
سوف تنشر فوق كل الاشياء وهجا المدهش (١٨٢٩) •

✻ مريضة :

الفرح والضحك الذى تلاشى فى سنواتى الطالشة
يثيرنى مثل البخار المكس فى الصباح
ليس لمة ماض مؤلم هكذا - كالخمر -
يزداد قوة بمزور السنين •

وامامى ، يسقط الطريق البائس ، متعبا وحزينا
على طرق الغد المفعمة بالتلق •

اننى ارتجف ، يا اصدقائى ، من فكرة الموت
اريد ان احيا ، واعانى ، واتامل

اريد ان اتذوق القلق ، الحزن ، المحن
اتذوق النشوة والفرحة العذبة

واريد ان اداعب اوتار الخيال حتى الشمالة
وابكى ، كما شئت ، على اوعامها •••

وربما تجعل وهضة الحب الاخيرة ، بابقتسامتها ووداعها الرقيق ،
احتضارى الحزين ، اقل كتابة (١٨٣٠) •

الكسندر بوشكين : سيرة شاعر

٦ يونيو (٢٦ مايو حسب التقويم القديم) ١٧٩٩ :

يولد الكسندر بوشكين في موسكو لعائلة ثرية تهتم بالأدب عامة وبالأدب الفرنسي خاصة ، شأنها شأن العائلات المماثلة في القرن الثامن عشر والتاسع عشر . يتعلم للفرنسية . وتقص عليه مربيته أرينا رودنيونفا الحكايات الشعبية الروسية .

١٨١١ :

ينتقل الكسندر إلى مدينة بيبتربورج حيث يلتحق بمعهد تسارسكوى سيلوى . وتبدأ محاولاته الشعرية الأولى في التبلور خلال سنوات الدراسة

١٨١٤ :

ينشر أولى قصائده « (التي صحيقي) » ، « (الشاعر) » باسم مستعار في صحيفة «صوتيك القروبي» . يغلب عليها الطابع الغنائي ويتضح فيها التأثر بمعاصريه الأكبر سناً من الشعراء الرومانسيين وكذلك بالشعراء الفرنسيين المشهورين في نهاية القرن السابع عشر وبدايات القرن الثامن عشر .

١٨١٤ - ١٨١٧ :

يبدأ خلال سنوات دراسته في كتابة أحد أعماله الرئيسية ، « (روسلان ولودميلا) » وهي قصة شعرية طويلة ، يحاول فيها استخدام التراث الشعبي الروسى ، ويبدو واعياً بالتقاليد الأدبية الروسية في رسم شخصية البطل الملاحى .

١٨١٧

ينهى دراسته في المعهد ويلتحق بوظيفة في وزارة الخارجية بمدينة بيبتربورج . ينغمس في الأنشطة الثقافية والاجتماعية وينضم للجمعية الأدبية « (أرماس) » ، كما يصبح عضواً نشطاً في الحركة الداعية إلى الحرية . يكتب قصيدته « (نشيد الحرية) » وتنعكس فيها المشاعر الوطنية والتجريبية التي أصبحت تشكل تياراً عاماً بعد غزو نابليون لروسيا عام ١٨١٢ .

: ١٨١٨

ينضم الى جمعية « القنديل الاخضر » التي تأسست في العام نفسه . ورغم أن الجمعية كانت تهدف في الأساس لمناقشة الاعمال الادبية والتاريخية فقد تطورت لتصبح نوعا لمنظمة سرية تدعى « اتحاد الرفاهية » .

: ١٨١٩

يكتب قصيدته « القربة » . ويبرز في قصائد تلك الفترة طابع للنقمة على الاستبداد والاستغلال ، كما يفصح للشاعر عن ضجره بالمجتمع الراقى بتقاليده الزائفة والمصطنعة .

: ١٨٢٠

تنشر قصيدته « روسلان ولوشمير » ، وتعرض لنقد شديد . ومع ذلك تكون سببا في انتشار شعبية بوشكين .

: مايو ١٨٢٠

تتعاظم النقمة على للشاعر من جانب الدوائر الرجعية الحاكمة . يأمر القيصر الكسندر الاول بنفيه الى سيبيريا ثم يخفف الحكم بعد تدخل اصحاء مقربين من دوائر الحكم ، وينفى الشاعر في كيشنيف بالجنوب .

: ١٨٢٠ - ١٨٢٢

في منفاه الجنوبي يكتب بوشكين عددا من القصائد التي تعكس بعض التأثير بالشاعر الانجليزى بايرون . من أشهر هذه القصائد « أفسس القفقاس » التي تتمثل فيها تجربة الشاعر في النفي والغربة ، كذلك قصيدة « نافورة أنجيسارى » .

: ١٨٢٣

تعرض آمال بوشكين الثورية لخيبة أمل بعد نجاح القوى الرجعية في أوروبا في اخضاع لهيب الثورات في نابولى واسبانيا واليونان . ينعكس تشاؤمه في قصيدة « للشيطان » .

: ١٨٢٤

يبدأ الشاعر في كتابة قصيدته الطويلة « الفجر » وكذلك الرواية الشعرية « يفجيني أونيجين » ، والمأساة الشعرية « بوريس جودونوف »

لواخر ١٨٢٤ :

تتسع شهرة بوشكين رغم المنفى • توضع للشرطة يدها على رسالة له ينصح فيها من رفضه للحكم المطلق القائم على التسلط والقمع • يتم نفيه مرة أخرى الى قرية ميخايلوفسكوى في الشمال • وهناك ينهى قصيدته « الفجر » ، ينفق الشاعر جل وقته في الاستماع الى الحكايات الشعبية الروسية ، ويغدو أكثر اقترابا من لغة الشعب وروحه •

: ١٨٢٥

ينتهي الشاعر من عمل مسرحي صغير هو « مشهود من فابوست » ويتبعه بعمل شعري هو « الكونف نولين » •

: ديسمبر ١٨٢٥

انتفاضة الثوار الديسمبريين بعد موت القيصر السابق وتنازل الأخ الأكبر لأخيه نيكولاي • يخسر الثوار المعركة ويلقى القبض على معظمهم ويععدم قادتهم الخمسة وينفى الباقون الى سيبيريا • يتعاطف بوشكين مع الثوار الذين كان على علاقة بهم لسنوات طويلة خلت •

: ١٨٢٦

يكتب قصيدة « للنبي » التي تعكس شعوره بالامى والغضب لرحيل اصديقه الثوار •

: خريف ١٨٢٦

يحاول القيصر الجديد اكتساب عطف الشعب والايحاء باجراء اصلاحات • خوفا من شعبية بوشكين الذي حوله المنفى لبطل قومي ، يأمر القيصر بمودته الى موسكو ، ويستقبله ويشكو له الشاعر من الرقابة الصارمة على أعماله فيقرر القيصر أن يتولى بنفسه عملية الرقابة • وهكذا تتزايد حدة القيود المفروضة على ابداعه • لا يخفى للشاعر في المواجهة تأييده للديسمبريين واصراره على الوقوف معهم اذا ما عاد الزمن حورته •

: ١٨٢٦ - ١٨٢٨ :

ينتقل الشاعر ما بين موسكو وبيتر بورج • ينهى المحبة الشعرية « بونالفا » وكذلك تصائده « في أعماق الناجم السيبيرية » التي يحيى فيها زملاءه المنفيين ، و « اريون » و « الشاعر » •

١٨٢٨ - ١٨٣٩ :

حملة عنيفة ضد بوشكين في الصحف والمجلات بايعاز من القيصر والدوافع للرجعية ، نتهمة للكتابات المسجورة بسقوط موهبته الشعرية .

١٩٣٩ :

يفتخى الشاعر من روايته « يفيجيني أونيجين » وبعض المآسى الشعرية القصيرة : « الفارس البخل » ، « موزار وساليري » ، « الضيف الحجري » ، « الوليمة أثناء الطاعون » وكذلك « قصص المرحوم أيفسان فيليكين » . ويتزوج بوشكين في نفس العام من ناتاليا بوشكيننا . ويثير هذا الزواج المتأعب الجملة للشاعر اذ تلاحقه الاقاويل والشائعات المفرضة بههدف تكدير حياته وتحطيمه نفسيا . ليس صعبا اكتشاف دور النظام القيصرى في نسج هذه المؤامرات .

١٩٣٣ :

يكتب الشاعر قصيدته الاخيرة « الفارس النحاسى » وفيها يتجلى فنه الشعرى في اوج نفسه وابداعه .

١٩٣٣ - ١٩٣٦ :

تتصاعد الحملة ضد الشاعر . والرقابة الرجعية تحاصره ، والشائعات الدنيئة تطلعه في شرفه . وفي الوقت نفسه تتعاظم شعبيته رغم الظلام المطبق والبطش القواصل .

يناير ١٩٣٧ :

يستندرج الشاعر الى تحد سائر مع احد الخصوم ويدعى دانتي بعد ان امانه علانية في احدى الحفلات . ويدعوه الشاعر لمبارزة بالبرصاص . وبالطبع فان دوائر الحكم الرجعى تبو راضية ، اذ ان للقيصر لا يبذل جهدا لمنع المبارزة . وفي المقابل يدرك الشاعر انه ماض لمبارزة للقيصرية بأكملها .

٦ فبراير (٢٦ يناير حسب التقويم القديم) ١٩٣٧ :

تتم المبارزة ويجرح الشاعر جرحا بليشا ويموت بعد ايام ثلاثة وتحاصر الشرطة منزله وتمنع للجماهير الغفيرة من المشاركة في وداعه . وتشيع جنازته في صحبة احد اصقائه فقط .



قَصَصٌ

عمر مديد للسيدة

سعيد الكفراوي

ما الذي يجعلنا نحن نزيلات عنبر الامراض المستعصية الى ان نكون
عارفات للصبر الى هذه الدرجة المحزنة ؟

مع أننا لم نعد نمتلك سوى الانتظار .

تحتوينسا غرفة ذات جدران مدهونة ببياض كالح ، موشوم بنخرة
الموت ، خلف بابهما يستقر حوض غسيل فوقه صنبور ، مركب على فتحة
أنبوب مطاطي يشر منه الماء ولا ينقطع ، نجلس على اسرة من حديد ،
مرد باب الحجرة كلما اطالت علينا شبهة من أمل . (آه .. بقية من قدرة
على تذكر ما تفيض به الذاكرة من صور ماضينا) .

أراهن مستشفيات على الأسرة ، يحصرن أيديهن ، مدفوعات بمشاعر
المهاجرين ، ينظرون عبر النافذة المفتوحة حيث يستقر في حوش المبنى محول
للكهزياء الانصافي يفتح للتيار ، ويحذر من الاقتراب :

- حل موعد الزيارة ؟

- الساعة الثانية .

- هم يأتون في الثالثة .

- من ؟

- للأولاد .

- وهل سيجهنون ؟

- ربما .

اذ تمنع النظر فسيتجد بجوار الجدار الايمن سيدة تغطى وجهها بطرحة (اسميتها ذات الطرحة السوداء) تنادر سرورها وتفتش على الارض بطانية رمادية ، وتجلس ممدودة الساقين ، تخرج من تحت وسادتها صورة لطفل يلعب نظارة طبية يحق من خلف زجاجها ويبتسم ابتسامة صغيرة بيضاء ، تسقط على جبهته خصلة من شعر طويل أسود . ترفع رأسها عن الصورة والمخ عينها تقولان لى (من يدري لعل الحظ لم ينته بعد) .

علمت أنه طفلها الوحيد ، ولم يزرها من زمن ، حيث كان يخاف عليه أبوه أن يرى وجه أمه المستور تحت الطرحة السوداء المسجلة .

بجوارها تجلس ذات الثدى المضروب . عروس في عامها العشرين . تنظر من النافذة على النيل فتري على البعد الامارات ، والمعابر العالية وصف الشجر على الكورنيش ، وصائد السمك العجوز الذى يحرك سيارته بصبر الانتظار الطويل .

كانت قد جاءت للعنبر من شهور ، تسندها أمها ، وكنت قد سمعتها تقول (لو استطع أن أبقى بالبيت) وعندما خطت داخل العنبر ورات ذات الطرحة السوداء وقد انتزع فكها السفلى ، تتغذى بواسطة قمع موكب في فتحة بطنها ، صرخت ، فهولت ناحيتها وأخذت بيدها وأجلستها بجوارى .

من يومها أحببت تلك العروس التى كنت اسمعها وهى تستحم تحت الدش تترنم بأغنيات ، لم أكن أقدر أن أقاومها ، تستقر بقلبي مع الوجع وتجعله يركض بهلع ، أغان عن أكواخ بعيدة فوق قمم جبال شاسعة ذات خضرة ، وقيعبان أنهار ينتشر فيها الجصى البارق ، تحت شمس كبيرة هائلة . (أشم رائحة الانحاء التى غبت عنها منذ أبهى داخل برج حظي في هذا البناء العتيق) .

- لا تحملنى همى يا أمى ، وانسىنى .

وكنت أحوط كتفها بيدى ، ولجفت لها شعرها الطويل وأمس في أنفها :

- هونى على نفسك أيتها الأخت .

على أسرة ذات اضلاع من الحديد ، ماثية ببرشام ضاغط كحامل صغيرة ، نيام حثالة من المريضات ، ينقسمن الى لغائبات عن الوعي ،

بالتخدير ، وأخريات لم يمد المخدر فيفيد في تسكين الآلمهن ، يتألمن من
خلل عصبي ، منسل عبر الخلايا الشرمة التي لا تعرف الشبج .

مر عام علينا في هذا العنبر . عيدنا فيه عيدين . العيد الصغير
امتألت حجلات العنبر بالزائرين ، وخفقت فيه الطرح الجديدة ، والأثواب
الملونة ، ولعب الأطفال في حديقة المستشفى . في العيد للكبير شج
الزائرون وغابوا .

وكنت أنظر النزيلات ومن جالسات على الأسرة ، رؤوسهن سباقطة
فأنتهى الى الاعتقاد أن الأمور لم تعد متحملة .

تأملت ساعة الحائط المعلقة في الصالة الخارجية ، والذي يقفز عقربها
فوق بناء بيضاء معقمة ، فيما تتحرك النزيلات بين الأسرة في انتظار
حلول الليل حيث تطفأ أنوار البناء الا المصباحين الرشوقين أعلا سور
البوابة الخارجية حيث نسمع من هناك هبوب الريح وصوت ممرضة
الوردية في الممر ، وهي تصفق الباب قائلة (كل شيء على ما يرام) ويتردد
صوت نهضة لامرأة وحيدة كأنها خائفة من العتمة .

وكان الطبيب قد مر بالأمس وفحص جسدي ، وحينما تأملت وجهه
الصغير الرقيق وجذته يضغط أضراسه ، وتتجهجهم بالامحه وسبعته يهمس
لنفسه (الطفح .. الأكرزما) ثم عاد وابتنسم عندما رأي أحدق فيه
متسائلة وواصل كلامه (على أي حال أشعة الكوبالت ستتكفل بكل شيء)
وساروا بي على سرير بعجل عبر الردهة التي أبوابها خضراء ، وسقفها
بلون الجير .. سطلت وانقضض قلبي .. قلت : (اللعنة .. كائنني فضيحة
أيامني) . وججرة الكوبالت تطن كمطبخ . ترتفع من جنباتها موجات
عالية التردد . أزراز في الجدران ذات عيون مثقوبة كعشاش للنحل .
في الوسط تستقر طاولة كطاولات المشايخ ، تطل عليها كشاشات بحزم
الضوء الباهر . أنام على الطاولة عارية الجسد ، موشومة بطفح كبتلات
الورد ، وأسمع صوت الكهرباء يتسلل الى جسدي ، وتصهرني طاقة بلا
أذن مني ، ولا قبل لي على تحملها . أصرخ (ما الذي فعلته بي أيامي ..
كائنني الفضيحة) . تثقب فخذى الابر وأمتف بهم (الكفتيت) تثقب خلاياي
وأذوب في الضوء وصوت التردد .

يوسحونني سريري غائبة عن الوعي فائق في الصباح منهوكة
ومحترقة .

دخل المنيز مدير المستشفى ، يشعل غليوناً وينفث دخاناً له رائحة مميزة ، يلمح جبينه للعريض ، وينوس منظار أبيض على أنفه الخفيف حيث تستقر تحته عينا كليلتان • جاول أن يبدو مرحباً ، وقريباً منا •

أخرج من جيبه كشفاً وقراً عشرة أسماء (كان اسمي بينهم)
قال الطبيب :

— تبصاً للتقرير المكتوب من الأطباء ، ورغبة منا في اسباب الراحة
عليك تقررنا ترحيلك للمصاحبة للقريبة •
قلت :

— الرحيل !!

صمت ونظر ناحيتي ثم قال :

— نعم •• الرحيل •

همهمت السيدة المصرومة بالحصى ، وأطلقت كلمات بلا معنى •
قلت :

— رحيل بخون بهجة • عام يؤكّد :

— الضواجر مكان المستشفى • هناك مستجن للراحة • أستطيع
أن أقول •• اننى اتكلم كصديق ، وليس كطبيب مماليح • ان شرارة
للخلايا شيء صعب • أعنى •• في امكانك تقشير الامور • ان الامر في
أحيان كثيرة خارج عن ارادتنا •• في الحقيقة •• انا أعنى •• أود أن
أقول •• ما يهمنا هو محاولة وقف للتحمير الخفى • في ظنى أن ارادة
الشفاء مهمة جداً •

قلت :

— متى سترحل لنموت يا سيدى الطبيب ؟

رد على وقد فاجأه سؤالى :

- ما هذا ؟ .. من تكلم عن الموت ؟ • الأعمار بيد خالقها ،
والضواحي أماكن للامان •

شرحت وحسبت (وهرأى للربيع والوحدة) •

سمعته يتحدث عن الخضرة ، والعلاج الطبيعى ، والرعاية المركزة
بمعرفة ناس على درجة كبيرة من الخبرة •

صمت لحظة ، وأشاح بيده • اكتسب وجهه بقلق واضطراب ، ثم ابتسم :
- على أى حال •• الانتقال هذا المساء •

في العصر تجمعنا في للفناء نحن العشرة • انا وخمسة محمولات
على نقالات والباقيات مدفوعات على كراسى بعجل • نودع المستشفى الذى
كنا نظنه محطتنا الأخيرة لسوء طالعنا •

بعد ساعة من المسير رأيت فيها الحى القديم ، وسور الحجر
العالى ، ومجرى الحيون ، وللنصب للتذكارى للجنود الراحين ، والقطار
الذاهب الى بعيد مبتعدا عن الحديقة التى نودعها من غير فرح • بكيت
لما سمعت صديقةتى الحروس تغنى (لا تحلى موى يا أمى وأنسينى) •

وصلنا مبنى قديما من الليوت الصادرة من طابقين ، غير مهممل
وله اناقة نابضة من طرازه الرصين • يستقر وسط حديقة مخضرة أسفل
تلة عالية موشومة بشجرات نارية للزهور ، ومسيح بسور من شجر
الضواحي الكثيفة •

جهزونا وانزلونا من العربة على محضات ودفعوا بنا داخل المبنى
العتيق • وعندما كانوا يحملوننى ويدخلون من البوابة رأيت تحت شجر
الحديقة نساء مختلفات الاعمار على كراسى بيضاء ، فيما تفتش
الأخريات العشب • اقتربت رؤوسهن فى همس ، فى حين توقفت أيديهن
عن اشغالهن للصغيرة •

بعد اغفاءة الظهر نظرت من شرفة العنبر وتعرفت على المكان ••
طريق مترب يصعد خلف تلة •• أرض مزروعة بنباتات بقلية على امتداد

النظر .. في السماء طيور مشرعة الاجنحة .. بناء صغير أشبه بالخليفة
يجاور بيتا قرويا من الطين *

قلت : (آخر المحطات) تنهدت وأغلقت عيني لأنام *

بعد أسبوع خلقت في الغيبوبة مرتين ، ورأيتهن يتجمعن حولي وبعيرونهن
دموع تسخن العنبر الذي يضمنا *

في المساء راجعت أشياء للصغيرة التي أضعتها في حقيبتها .. مصحى
الظاهر ، ومبخرة فضية برؤوس ممالك سبعة ، والتي أوقدها وأحرق فيها
بخورا كل مساء ، ثم رزمة الرسائل المكتوبة بأسعد أيامي *

اتجهنا الى الشرفة ، ورأينا للم « جرجس » الجواب يجلس على
كرسيه معميا ، بشال أبيض ، يمشغ لهم صدغيه الذي يستل نغمه « الأرد » *

- كيف حالك يا عم جرجس ؟

- بخير *

- وأخبار الناس في الدنيا .. مضت أيام ونحن في العزل *

- الدنيا ، والناس على ما هم عليه .. لم يحدث شيء *

ويصمت مطلقا بعينيه الكليلتين مبر لليلة ، ويلتقي باردا. من بعيد
هواء المساء *

أغمضت عيني فمتسلق للشباب الشجرة حتى الشرفة (كلفني أهوه)
كانت تقبض لحيته ويرتدى لباسا من طراز مضي ، ويتمنطق بحزام من
الجلد .. قلت له : (أنا أعرفك) فقال لي : (بالطبع) ، ووضع يده
على جبينى وأضاء شمعة .. نور الشجر وكأنه غسل بماء المطر .. ميزت
فيه حلم ، ورسائل الفسوفة بشرية للحبر .. قلت : (لا تذهب)
فابتسم وقال لي : (أثنى في انتظارك) *

فتحت عيني فغاب عني وجه الفتى .. أغمضتها لأستعيد ، لكنه كان
قد راح ، همست (ضاع) وبحث لي السماء غامضة *

الفجر عثقت رأسي بمنديلي ، وأسندت رأسي للموسادة ونظرت
عبر النافذة ناحية الليلة .. في السماء النجوم ، وفي الاتجاه كلاب عاوية ..
أغمضت عيني متيقظة ، أقاوم آلامي وأتذكر فجرى للبعيد الذي كان له
في الأيام الماضية لون للحليب .. أرى نفسي أركض عفسد
النهر ، أطارد طولتي التي ترحل وسنولتي التي تنتزع مني ، وبرغم

ما أنا فيه إلا أننى اتشبت بمنحة الحياة الأخيرة ، واسمع قلبى يشرق
فى اللحظة التى بلا أحلام مؤكدة ، وعلى رغم أراقتى أشعر أننى مخفوعة
لأحيط منحدرًا يتقود الى مرج تغرب شمسهُ .

فتحت عيني كان للنهار قد أسفر قليلا . وبدت فى الطلعة الأولى
الأمسياء .

حدثت . . كان يقف هناك ، يشغل حيزًا من الفراغ ويرسل الى
أولى رسائله .

هل كان هنا من زمن ؟ لم أنتبه له إلا هذا النهار .

خار بحد حين بصوت جانى يحمل روحه ، وخيل الى أنه يثو
للتراب بأفلاقه .

لكرت العروس التى تنام بجانبى فتنهت ونهضت . اشرت لها بيدي
وقلت :

— هل تشاهدين ؟

رذعت رأسها ووضعت يدها على عينها وقالت .

— ماذا ؟

قلت لها :

— هناك

— ثور أسود . ماله ؟

— هل كان هناك طول الوقت ؟

فصالت لى : انها لا تعرف ، ولم تلاحظ ذلك .

وفيمًا كنا عاكفتين نمنع النظر ، ويتسرب الينا نوع من الغرابة
المختلطة بدمشة الاكتشاف ، لحذا رجلا يرتدى السواد ، ملثما يخرج
من الكوخ يدعس فى خطوه أغصانا جافة ، ثم يجتمعها فى حزم يضعها
بالقرب من للثور ويشعل فيها النار التى توهجت وامتدت ، وظهر جرم
للثور على اللهب منضغط اللحم ، مشدود العظام .

قلت « انه هناك » قالت « نعم هو هناك » .

مسحت براحتى عرقى ، ومحدث كفى من النافذة اتحسس الهواء .

خمدت النار ، وحويت فوق للثور فراشات الحقول . سحبه الرجل
وهبط التلة الى حيث لا نعرف .

تكرر المشهد في الصباح والمساء .. هيات نفسي أن أتف باحثة بمعنى
في النواحي . أراهما قادمين ، يسحب من مقوده ويخطوان على التراب ،
يمران من أمام المبنى ، فإذا ما خار تسلسل خواره عبر أروقة البناء مفعما
بخشوف يخفق له قلبي .

زادت فترات انغمائي ، ونحل جسمي وبدأ شعري في السقوط .
زارني في المساء الشيخ (نور الدين) ورأيته يدخل من الباب يرفل
في قفطانه الكتاني ، وكان المنبر مبعبا براشحة البخور ، تحت أبطه يستقر
الكتاب وبجده حبات من الكهرمان . هممت لأسند ظهري لكنني أشار
لي بان : أستريح .. جلس على حافة السرير ، وقرب لحيته البيضاء من
وجهي وسمعت يدعو لي بالشفاء . نظرت في عيني الضميتان ، فحدثني عن
الأمانة والكتاب المؤجل .. قلت له : (أطلع ثوبي وأتركه على عتبة داري)
بدا عليه أنه لم يفهم .. قلت .. (لموت تخلي مع الإله عنا) .
ابتسم وقال (الصبر) .

نظمت مواهيدي على رحلة الثور ، يجر من حيث لا أعرف ، ويذهب
إلى حيث لا أعرف . ووجدت ونسا غريبا عندما أضع ذقني على حافة
النافذة وانتظر أن أسمع خواره في المكان .

نهضت عند الغروب وحدي . خرجت من المنبر ، واجتزت الصالة
الواسعة . كان ألم جسدي لا يطاق . مبطت درجات السلم للرخامية ،
ورأيت على الجدران صورة لجوقة من العازفين . خلف البوابة الخارجية
وعلى العشب للطرق جلست ، يشدني مشهد الثور مع مقدم الليل وهو
رابع فوق الدلة . أصغيت وأعطاني الثور آخر منح الحياة .

رأيت الثور يخطع وقته ويطلق خوارا مزوجا بالخسار ، ثم يدور
على الدلة مثيرا نغمة من التراب . كانت الشمس خلفه راحلة ، مخلفة
حمرة من غير ما حرارة . اندفعت القوة المحبوسة في اللحم الحي ناحية
للبناء . لم يكن اللحم « جرجس » موجودا في مكان حراسته فاندفع الثور
حيث أجلس . كشط التراب بظلاله ، وامتنعت أنفاه إلى الإمام مصغية
لصوت الريح . فيها تنور عياف في المكان .

كنت أجلس على العشب بلا حول ، بعضا من عظام أمضا الالم
عندما جاءت ضربة القرن السنن تحت ثديي الأيمن فقلت : « حيلته بين
جنبتي من زمان » . وجاءت للثانية تحت ثديي الأيسر فقلت « (وسأحمله) حتى
هبة القلب » . وحجبت الظلمة للبنيضة عن عيني وجهه الريفيتات اللاتي
يتناهى إلى من بعيد صوت عويلهن .

ضاعت من أمام عيني الدلة ، والدرج الحجري والسهل الممتد .. قلت :
(كان هذا قبل أن تدعى إلى إلهي)

أقاصيص من عالم بيرجوازي

قاسم مسعد عليو

عادات طيبة

اعتاد قراءة الصحف اليومية ، واعتاد الصمت مع رئيسه ، ومع
المرافق اعتاد الابتسام ، وبعد أن يدفع اعتاد الباعة سماع تهنئاته الشاكرة ،
وفي البيت اعتاد أن يلفظ في حذوه ما لا يعجبه ، وأن زلجه أحدهم في الطريق
فلا يبدو منه أكثر مما اعتاد عليه .. ينسح له بأدب ويقدمه على نفسه *

غير أنه حينها وحوصر في متعة لاذتاق ، ونال منه هؤلاء للشواذ ما ربههم
تفجر بالغليظ منهم ، ومن العالم ، ومن نفسه ، لكنه عاد وصفا نفسه
نقد اعتاد كل ما هو طيب *

نهر

للنهر ينساب أمابه وصاصيا رقرقا .. يربت عليه برفق ..
يشطه بأصابع كليه .. يود لو يمانقه .. حضنا لحضن .. تلمسه
برودة الماء يرفع أصابعه .. هذا للنهر الجارد .. ينظر للقطرات المتساقطة
منه .. يتذكر لحظة التصادق تحت المظلة .. حبات المطر تسقط ناضجة ،
ولليل مهتوك بالمراخ وهو لات الجند ومصاييح عربات للشرطة وأجهزة
القتال والدم *

قالت : مساكين *

قال : نعم .. انهم يتمتعون كثيرا هذه الأيام *

قالت : من تقصد ؟

قال : الشرطة •

مفطرت اليه وهولت الي صفوف المتظاهرين وراها وسط الاضواء
والامطار والهراوات والابخنة •• كانت تضرب ثوي الخوذات بمظلتها
وامتزجت بما حولها من اشياء ، ومن لحظتها لم يجد يراها •• وما هو
النهر يغساب من امامه رصاصيا رقراقا •• وياردا •

مناخضة

وجد نفسه خارج حدود المدينة •• الجبل امامه نحاس معفر ،
والرمال تتطاير في صفر ، وتكرات للصبار اليابس تتخرج تجاهه ، وذلك
الرئيس الملعون قد امانه •• حرمة من العلو وأمانه •• امانه ولم يفعل
أكثر من قضم شفتيه •• كوم اللحم والامواه المفتوحة •• الملعون ابن
الملعونة •• لو ضربه وانهي كل شيء •• لو سحبه من رجله والقاه
من الشباك •• لو أخرج له عضوه •• لو القي في وجهه بالاستقالة ••
لو •• لو •• وطفق يجري بين كرات الصبار صوب الجبل •• ساريكم
اني استطيع تحطيم أعلى الجبال •• ساريكم •• ساريكم •• وسنرون ••

وعند السفح يجد صخرا يصلح لان يخط عليه رأسه •

حرفان

خزاهم الجلدى المبقع بالزيت معلق في المشعب على وضعه ما يزال
•• وطرف ببجامة التقديمية يطل من بين ضلفتي الدولاب •• وعلبة سيجائره
التي نساها ترقد الى جوار المطاة •• وحذاءه المثقوب علاه العفار ••
قالت تركني وأخذ تحويشة العمر وذمب الى بلاد ليس فيها غير الرمش
والجاز •• سياطينا بسيارة وفيديو واشياء لم نسمع عنها ونقتود ••
ومست ككفها للمارى •• لكنه سيمعن في الغياب •• ثم مرت بطنها
وتحسست خاصرقتها وتقلبت في الفراش •

هروب

نظرت الى البحر والخيما وتتبعت القمر .. استدعيت صورتها اذ
نزف الى مالك نصف دور الحى ثم اخرجت نايبى ورحلت أنفخ فيه وأذوب
.. أفوب .. أفو .. اذ ..

مساة

كانت المساة طويلا .. طويلا جدا .. وكانت المقاعد كثيرة ..
كثيرة جدا .. وكانوا يزحمون المكان .. يزحمونه ويلخطون .. وكن
يتبادلن نظرات الحسد ويثرثرن .. الديوك على المساة .. وكانت هناك
أران للزينة وزهور .. وكان الخدم يذهبون .. ثيابهم نظيفة
وقاماتهم منتصبة ويبتسمون .. وكانت هناك موسيقى تأتي من كان ما ،
وحينما جهز الخدم كل شيء وتعين عليهم أن ينصرفوا .. انصرفوا ..
ومن خلف الباب تلاحوا وأخذوا ينظرون .. ينظرون .

انتظار

أطفئت مصابيح المقهى مستطت العتمة وحاصرت ضوء المصباح
الوحيد بالشوارع .

يتنابع السائق بين مقاعده المقلوبة ..

ويشعل المخبر الملقوف في معطفه وملفحته لفافته ..

وأنا في النافذة أجلس منتظرا قدومهم .. وعبر الدواليب مفتوحة
الاضلاسل تنظر الى بنتى واجسة .. ابنى ينهه في فراشه ، ويبجامنى
وغيرا الى الحاخية في الحقيبة الصغيرة .. أنا انتظرهم منذ بدأوا أعمالهم
في حماس ، لكنهم لم يحضروا الآن ، ولأن ما يزال المخبر يقف في الظلام
ملفوما بمعطفه ومازلت أنتظر .

ثلاثة

كان دائم السفر ، وكان طيبا ودودا ، وكان قد بدأ يشعر بالتمب ..
قال أتزوج وأنظر لنفسي واستريح .

وكانت جميلة ، وكانت طيبة ، وكان الرجال يلاحقونها أينما حلت
مى وزوجها ، وكانت ترى أنه لم يمد يشعر بها بالراحة .. وكانت تشفق
عليه فـ قال ارسل بك الى اخى فى المدينة واسافر آخر سفرة أجمع فيها
نقودى واشيائى ثم آتيك واستقر .

وكان الأخ ميسورا ، وكان يتاجر فى اشياء كثيرة ، وكان يرتدى
الحرير والدانتيل ، وكانت فى يده مسيحة .. عندما سمع بوجودها فى بيته
قال : اهلا .. فى الحفظ والصون .. وعند ما رآها حثف : « آه يا حياتى
.. انت التى أهوى .. بدونك أصبح بائسا مسكينا » وأوصد الباب
واتجه نحوها .

حدود الاستقامة

تعالى يا حبيبتي .. اجلسى لى جوارى .. التصقنى بى وأريحى
رأسك على صدرى .. ها هو أزيز الرصاص يقترب .. كائى أرى
اندفاعات الفتيان واضطراب للشوارع .. سأخرج اليهم ولا تقاطعنى ..
سأخرج لآتى لا أستطيع غير هذا .. وإذا حدثت الاصوات وانتهى كل شىء ،
ولم اعد ، أخرجى الى اللعائدين واسأليهم .. فإذا أخبروك انى سقطت
صريما برصاصه أو هراوة ، أو أنهم أركبوني والحدة من عرباتهم ، فلا تبكى
ولا تفزعى الاولاد .. ولتقصى عليهم كل شىء ليعلموا ان ابامم سقط
قريبا منهم ، فى الشوارع التى سيلعبون فيها .. سقط لآتك أخفقت فى
تمويده على الانعان .

الرجل الذى تسلق شعاعاً من الشمس

عماد الدين حموده

بدأ اشهاراً لسيدة الجداريات أن يبعث « على بيرج » نظرة بحرية
المدى الى ابنته . عزه . بينما تقف على رمال الشاطئ بأول استغرافة
لعذراء تتلمس الطريق صوب بوابة الأنوثة . حدث ! ، وقد نالت كل هذا
الحق للاهانة البحر . جسداً لجسد . واقفة ، باحدى ساقيها الماريتين مفرودة
عن آخرها ، بهيئة تستثمر بها غزلة ما حالة خالصة من الأمن ، وانثناء
خفيف بساقها الأخرى ، على مرمى أول للقاءات بين جسدها والشمس .

كانت يداها تحددان خصرها بميل خلقه المكان في خيالها لاحتضان
نفسها برهامة لن يسعك ازاءها سوى أن تقول بضمير الداخين في الحب
(بنوثة . بجد . وجمالها لا يخطو من قسوه .)

في مناخ الصورة القديمة ، لم يكن هناك من علامات للبحر سوى
شاطئه رملى طويل ، ورداء بحر أزرق ترقديه فتاة سمراء ورجل بعينين
حالتين يجثو على ركبتيه مستنداً على الرمال بيد أخذت شكل خطاف ، وقد
نذر أصبى وقته للجلوس في رحاب ابنته . تلك التي ألقت للتو آخر
نظراتها الى الطقولة ، بينما ارتاد جسمها شكلاً آخر لقوس قزح غزلى فيما
بين الشمس ، والبحر ، وواحد من أفراس أبيها الذى تحدثت عنه فيها بعد
قائلة : (كان أبى . صديقى الوحيد . للحقيقى) . والذى تحدثت عنه
كأنها لم تتعود أن تخفى عنه شيئاً ، سوى أحلام سنة لم تتوقع يوماً أن
ينفثا - مهما كانت جراتها - تستطيع أن تروح بها لافسان بها .

الى على ، ابن « بيرج » ، الخواجة اليونانى . بطلمى ■

الى عزة ، ابنة « على بيرج » . بالحقبة .

الى « وحيدة » التى تأتى من المسافى . ككلمة .

في مناخ الصورة القديمة - وخلف الرمادي الخفيف الذي وشحها بفعل الزمن - كان تنسّام سرى خافت بين مسارين للفرح • قارب يتّلاشى في بحر • وكانت هناك ابتسامة على شفّتي « على بيرج » •



كانت تلك هي أول الصور التي أخرجها « على بيرج » من صندوق ذكرياته ليستهل حكاية طويلة • وأنا ١٩ • عرفته يرتدى ستورته الزرقاء الباهتة ، مطرزة بوردة حمراء على جيبيها الجانبي • يغير ماء « الشيشة » ، ويغنيها بالفحم • ويسرح • •

لَمْ يكن هناك ما يوصف حين ضرب على كنتكي ، وكان على وشك النكاح • سحب دراجته للفيليبس الخمسينية ، وردد (حبيبي • هنا) ، وبكى •

لم تكن هناك أشجار • هناك « بولاقي » • مقالي اللب ومحلات الليقالة ومقامي وأضواء متفاوتة ، وعابرون ، وطريق •

سحب دراجته « للفيليبس » • كان بكأوه احتفالاً بي ، وكنت أشم نفحة ماساوية بعثتها أمجاده للقديمة المكسدة ، حين طالها شمع طاريء من الشمس • (حبيبي هنا !) ، كان يردد • وأنا أعرف عن نفسي ارتبساكها تحت وطأة المزاء ، صنع مرآة ما لبطلت مغطاة بركام من رقائق صخرية الأعوام • كان الرجل يسلى نفسه بشمع من الشمس • بدأ الأمر مربكا • أفكر ، بينما أوشك أنا الآخر أن أبكى - أنا الذي لَمْ أفعلها منذ آخر حادثة موت • بكيت في داخلي ، ولم يكن أمامي سوى أن أفكر بالفرار •

في هذه اللحظة بالذات ، كنا في حجرته ، وكان يردد بصوته المرتعش :

- يا ألف مرحب • دلحنا زارنا للنبي •

ابتسمت له ، وكانت النافذة المغطاة بطبقتين من شبكة السلك الرقيقة والشاش قد بعثت بعض الهواء ربما كان كافياً لاحتمال ماضٍ من الغربة • سألته :

- صورة مين دكي ؟

كان يغير ماء الشيشة ، وينظر إلى الصورة ، ثم إلى الجهة المقابلة حيث علق ورقة بالأسماء للحسنى ، يردد :

- ألف خطوة عزيزة •

فتح التليغزيون • أطفأه • فتح الراديو ، وأداره على إذاعة
« أم كلثوم » • صار يغنى بصوت خافت ، بينما تكلمت قناتان ضيقتان
تحت عينيه بالبح • وكان احتفاله بقدمي يتبخر ، رويدا ، يغنى •

قال :

— صورة عزة •

نصب الشيشة ، وأعد فوقها الحجر الكبير ، مترعا بالفحم • ناولنى
كباية للشاي الغامقة • كان يهدأ • على إيقاع دخوله الناعم فى سيولة للنغم
القديم • الأزرق • أنيا من الراديو المكسو بغطاء أبيض شفاف مطرز بورود
زرقاء ، زرقاء • كنت داخلا الى السكينة على صدر قطسه الليلي ، السابح
فى الدخان والذكريات • الموسيقى المنمعة بالأوتار ذات العصر الطويل •
والليل بداية •



مضى وقت وكلام وأنا أنظر الى جبهة غزالة بقرنين طويلين ، معلقة
فوق باب الحجر • تحمل السقف ، وربما تحمل السماء ، والى جوارها —
وعلى ظهر الدواليب — شادر صغير من الأخشاب المقوسة ، والاسطوانية •
بدت أنقاضا لمقاعد ، أو خامات لمقاعد تملأ مضيفة كبيرة • قال لى أنه يمتلك
عدة نجارة كاملة • قال :

— مدد رجليك • خذ راحتك •

وقال : — فكرت مرتين ، فى الموت •

« على بيرج » كان يحكى ، وكنت الى جواره مادا ساقى عن آخرهما
وقد لازمى ذلك للحسن الذى يسبق انتظار تاريخ • دخلت للعالم ، قلت
لنفسى ، وأصبحت أسيرا بما يكفى لما تبعته أبوابه من رياح • وورود •

بكى بحرقه حين مالت أمه على صدره ، وكانت أخته تعد اللبن
لطفلتها — مالت ، ولم تقل كلمة • كانت قد أقلعت عن الكلام منذ تسانية
أشهر لم يتحرك فيها سوى قلبها • قال :

— لحمها خلص وهى عايشة • ماتت • جلدة على عضمة • على
صدرى •

وكان ظهرها قد تقرح لأنها كما قالت قيل أن تكف عن الكلام أنها كلها
أرانت ، أن تفرد ظهرها شعرت بجبل يشد رحمها الى جوار الرثتين • كانت
تكلم بالجلوس • للجلوس • للجلوس • وكان لحمها يضيح • مالت ،

وكانت قادرة للمرة الأولى منذ ثمانية أشهر على أن تفرد ظهرها على استقامته ، لقد استراحوا • وهو أيضا • فردت ظهرها على استقامته • ونزفت سائلا كثيفا أصفر من أنفها ، قالوا عنه - وحينما تحلقوا حولها جميعا : أخته وقد فرغت لتوها من تسخين اللبن ولبنتها على صدرها تلقم اللبازة ، لحم صغير حي يغزو على جدران اللحم الكبير للحى ، وجده لأبيه الذى مات قبل أن يولد :

- المرض يخرج منها !

بكى بحرقه ، وكان داخله ينتفض كما لو أنه يضحك من قاع قلبه • كانت تلك هى المرة الأولى التى انتفى فيها « على بيرج » ليعرف أن موتا بعينه يبعث على هذا للبكاء • حين كانت الشمس توشك أن تغيب ، بينما فردت أمه ظهرها على استقامته • وأخرجت سائل الموت ، وأصبحت بعافية • لولا ورقة صفراء باسمها كانت قد سقطت من شجرة الأحياء •



الرياح خفيفة خارج الحجرة للضيقة النظيفة • جاءت نسمة من اللانافة • وكانت صورة « عزه » معلقة على الحائط • ملونة باليد ، وفيها ضربات غير متقنة من الأحمر للقرمزى والأصفر • ومن بين الأخشاب ظهرت مفاتيح ضبط الايقاع على شكل عصى قصيرة وغير منتظمة ملفوف عليها ذراع آلة وترية بدت مصنوعة باليد من بقايا خشب حبيبي • برزت منها أسلاك سمكة • تستخدم - فى العادة - للف الموتورات • قال « على بيرج » بعد أنلقى نظرة على ذراع الآلة للوترية (كمانجة • عملتها لعزه وهى صغيرة • حلوه) • قلت :

- مين بيرج ؟

صمت • جذب نفسا طويلا من حجر الشيشة الكبير ، وشد قشة نافرة من طرف الحصيرة قال :

- زى أبونيا • كان أكبر متمهد أدوية فى مصر قبل الثورة •
قال

- هو للى ربانى من أول ما جيت مصر لحد ما هاجر بعد التلاميذ •
قال

- ما شفوتوش من ثلاثين سنة •
قال

ـ وحشنى . . .

كان كافيا أن يصمت « على بيرج » ، قليلا ، وأن يسرح ، يسرح ، لأعرف أنه قد ثوى على قمة ما ليعيش في الماضى . قلت لنفسى (لقد دخل الرجل عالمى ، ولى ماضى قصير ، ولكننى لن أفكر في شأنه) .



« رشيدة » . كانت تأتلى من الماضى . كالمياه .



بعد ثلاثة أيام . ذهبت الى « على بيرج » بينما تتردد نغمة «الى جوار المشاهدات التى لا توصف . ليست هناك أشجار . هناك « بولاق » . مزلقان السكة الحديد ومقالى اللب ومحلات البقالة والمقاصى والأضواء المتفاوتة . عابرون . وطريق . كانت تتردد نغمة ، لو أصفها ! دخلت حجرته ، كان رلقدا فى وضعه الأثير . رجل على رجل . وكانت « عزة » مضطجعة بهيئتها الأبديّة ، ساق مثنية ، وساق مفرودة ، ودخول وشيك الى حلم . تسيجها الورود الزرقاء . بطريقة بدائية . هادئة . لقد عودها أن تكتب ورقة حين تذهب فى غيبته الى مكان ما . أين ذهبت ؟ ومتى ؟ ومتى تعود ؟ . كانت تكتب . على مدار عشرين عاما تعودت أن تنقسم بالأوراق . تزوجت فيها ولم تنجب ، ولم ينكسر ذلك للدكن الغامض فوق شفقتها ، وطوزت المساءات وأكياس المخذات وتلبيسة الراديو بالورود الزرقاء . بطريقة بدائية . كانت « عزة » هادئة ، هادئة .

ذهبت لأعداد الشئى ، وقام لتغيير ماء الشيشة . قبل أن يفتح التليفزيون ، ويطفأ ، ويفتح الراديو ، ويديره على إذاعة « أم كلثوم » ، ويجلس غارقا فى اللامدى . وقد كف عن غزله للتقديم مع الفرار . كف . وعزه كانت مغلقة كالرسائل المنتظرة ، نائمة على طرف المخيلة . لقد سكن الماء فى قنساء بعودة . منذ أربعين عاما ، وكان الطفل من يحبون الجلوس فى الليل . بالقرب من الحظيرة التى ينام فيها مرس جده (الخليلي) . وحيدا . يفكر بالفرار . ربما سمعته أنا قد اتخذ أعرق الهيئات الحرامية فى انسحابة راحة الى بوابة التاريخ . يقول (حين تكون فى العاشرة . يتيما . وهناك قرية لا تملك شيئا تعطيه لك سوى الإهانة . صدقنى . ستفكر بالفرار) . كان الفرس نائما فى الحظيرة . وحيدا . وجده واحد من يستحمون كل فجر فى ماء القنائة البارد . كان قد أقتنى الفرس ليصنع وهما بأنه سليل أسرة

عريقة • قال « على بيرج » مستغرقا في شد التوتر المقطوع الى ذراع الكمانجة
 أن انحدار جده من سلالة تركية يبقى أمرا محتملا ، ولكنه - على أى حال -
 لم يكن رجلا عريقا • كان يضرب الفرس • ويمتلك أن تشاهد خطأ رماديا في
 مؤخرته ذات اللون النحاسى اللامق • كان يضربه بطريقة لا تختلف عن
 الطريقة التى يسلكها العربجية مع الخيول التى لم يتعودوها بعد ، ولم
 ينظروا في عيونها بينما يعانون للوحدة في الليل ، وهم على اعتاب فرار •
 كانت القناة ساكنة ، والفرس يستلقى على جنبه الخالى من القروح في
 الحظيرة التى أعدت منذ زمن بعيد لايواء حفنة من الفراخ والبط • هناك أنين
 خافت • ضامر •

قال « على بيرج » أنه كان يدعو أى فرس بالرهوان ، وقاطعته عزه
 وهى تشطف رداءه للداخلى الأبيض :

- افكر مات زهرة •

كانت « رهوان » تعنى كائنا يستطيع بخطوة واحدة أن يفعل شيئا
 ما • شبيها بمعزة • أن يعبر للنهر • الى الشاطئ الآخر ، البعيد •
 تأومت عزه حين أحيا الماء المغلى والبوتاس جرحا قديما بأصبعها ، وكانت
 منعمة بريح ساخنة •



الحجر الكبير ، الدخان ، الأوتار • زرقة الماضى بلون الفتنة •



اعتادت « عزه » أن تتسم بالأورلاق • حينما تذهب الى مكان ما •
 تكتب • متى ذهبت ؟ متى تعود ؟ ، كتبت في كراسة الموسيقى القديمة •
 للخضراء • وعلى خطوطها الطويلة :

(أبى كان يضرب أمى • بعنف • انفصلا • ولم أرها لمدة طويلة) •
 كتبت عزه :

(كان أبى يضربنى كلما قلت له : أريد أن أرى أمى) •

كتبت عزه :

(كتبت له ورقة : أبى • أريد أن أرى أمى • انفى على وشك أن
 أنسى) •

ارتعش الخط قليلا • صاها ملونا بالغروب •

(كانت أمى تاتى الى فى المدرسة • من ورائه • كانت تضمنى بلهنة ، وتبكى ، وكنت أنا أبكى أيضا) •

نجع « على بيرج » فى الفرار الى القاهرة • أعد نفسه طيلة الليل ••
ترددت فى ذراته أصداء هجره •• أعد نفسه ، كان لجوؤه صوب مجهول
سيكون على أى الأحوال أحن من مدى القنعة الضيقة ، وتلك الأشجار التى
لا تموت ، ولا تعرف الزمن • لم ملابسه فى بقعة صغيرة ، ومع الفجر خرج
الى حظيرة الفرس • كانت جريدة النخل الخضراء تختفى مع الفجر
حائط الدوار القديم • ناحية الغرب • جده لم يكن نائما ، ونافذة الحجرة
الكبيرة ناحية الشرق مغلقة • تبعت ضوءا خافتا •

الرياح الخفيفة تحملها آخر موجات الزمن • تضع وردة فى أحلام
العابرين ، وتعطى للطريق ميزة • تجعل المشاوير •

ككتبت عزه :

(كان أبى يضفر لى شعرى ، وأنا ذاهبة الى المدرسة) •

نشرت الغسيل الأبيض على حبل البلاستيك فى المنور • كانت مفعمة
بالنسبات •

فى المحاولة الأولى للفرار • لم يسافر « على بيرج » على ظهر الفرس
المدعو بالخطيلى • فى الفجر •



الأسرار • كان فى الثامنة عشرة وقبل أن ينضم الى معمل « بيرج »
للأدوية ، يسمح للطاولة الرخامية من قطرات الخمر التى تساقطت طيلة
الليل من كتوس مرتادى ملهى « ليلاس » ، الانجليز ، وأنصاف المصريين •
يخرج - كمادته - ما تبقى من الترمس والجرجير الى بائعة الترمس
الصعيدية ، للنائمة الى جوار باب الملهى ، وجاءت قنعة • الأسرار • تذكر
بينما يسمح للطاولة الوضع لذى كانت ابنة عمه (رشيدة) تأخذه فى
نومها ، هناك سر يختبئ فى اللساتين التى تخرج بها الى الشارع ، يحجبها •
الأسرار • كان يحجبها الى أن رأى للجلابية للزرقاء ذات السفارة المنقورة فوق
صدرها وقد انحسرت عن ساقها وهي نائمة ، ولم تجد هناك أسرار •

كان يسمح الطاولة الرخامية حين أقبلت للفتاة • فكر فى أن القنعة
اللى تنام فى خيال قرويته يمكن أن تكون قد توقفت • قليلا • وغيطان القمع
باصفرارها المعذب تكلل رأسها :

— كاس ويسكى •

كان هذا كافيا لينساها • تسكر • • ! وراقصات « ليلانس » من كل
الجنسيات كن يسكرون قبل الرقص ، ويكشفن الأسرار كلها • لم يكن هناك
غرباء • الراقصات بعيونهن الزرقاء الانجليزية ، وغالبية رواد الملهى تجرى في
عروقهم نفس الدماء • عرف الوحدة آنذاك • وكان يقبل بائعة الترمس
الصعيدة وهى نائمة • ويضع الى جوارها بقايا مزة الليل الأحمر •
الأحمر •



— لا تبكى •

كتبت عزة لنفسها •



لم يفكر « على بيرج » مرة واحدة أن يحرق صورة أمها المكسدة الى
جوارها ما يزيد على اربعمائة صورة ، « على بيرج » يرتدى الرنجنوت
والبجيون والحذاء الأبيض في أسود • صورة عزة واقفه على السطح تستند
باحدى يديها على السور ، وتزيح خصلة من شعرها باليد الأخرى • صورة ،
عزة تبتسم • صورة ، على بيرج ونصفه للسفلى مغمور في الماء وأمها
« رشيدة » تعبت في الرمال ، وحيدة •

لم تكتب « عزة » للكثير • كانت تخشى أحيانا • لقد سمعته وهو يردد
على مسامح أمها ما كان يشعر به حين يمجر في النهر العريض • يحكى ،
ويسكن ، قليلا ، ويسرح • يقول لها أن أول مرة نزل فيها الى الماء كانت
حين رأى النساء يغطسن غلقان القمح في الماء • يفرجنها • ينشرنها في
الشمس • كان يحكى بينما تنام ، ويسكن •

وتحكى أن « رشيدة » جردته من الرؤى التي وضعت عليه شارة
الحياة • ذات يوم • من عزة • خرج في الصباح الى جبل « زينهم »
حيث كان حرس الهجان يجوسون المكان • رصاصة — جرى حتى وصل الى
أشلاوات العباسية • واحدة • لم تأت رصاصة واحدة • صحا ليجد نفسه
حيا ، على سرير نظيف ببית احدى الأسر الرومية •

كتبت عزة :

(جاء أبى بالليل • بعد أن تغيب يومين بليلة • كان في رأسه جرح
مربوط بالشماش الأبيض) •

مرت ليلة لم يحخن فيها ، وصحا في السابعة كمادته ليجز الفطور
لعزته ، يحضر لها الجدول في حقيبتها الجلدية • ولا ينسى أن يضع علبة
الألوان في الجيب الخارجى • الشاش الأبيض كان قد اتسخ قليلا •

كتبت عزة :

(فى للصباح • صفرلى شعري) •

كراسة الموسيقى للخضراء مكنسة بالكلمات للدكنة الزرق • ملقاة
على المقعد المجاور للفراش الكثيف • مهملة قليلا ، ومتزعة بالأسرار •

تلمس : « على بيرج » نجدة غائرة على جانب جبهته • فى الظل :

- وقعت على صخرة • بعد ما أغمى على من الجرى •

صحا ليجد نفسه حيا بجيت احدى الأسر الرومية ، وكانت الشمس
تضى للنامدة :

- هاتى رجل الكرسي اللى عندك • يا عزة •

قضى ثلاث ساعات فى نشر الأخشاب ، وبمسرة المقاعد الجديدة •
بينما أضيع فى ذراع الآلة الوترية على ظهر الدولاب • عزة تضيع فى الماضى
لدقائق • تتلمس شفيتها الناعمتين - تسرح • وتعود :

- ما عانئ فيه مكان لكراسى جديدة •

كف عن نشر الأخشاب بعد ما قبلته فى رأسه • ونامت • وفى
الطريق القت نظره على أصابع قديمة المخضبة بالحناء • يرتقالى يحفل
بالتدريج الى البنى الغامق • ربما واقته واحدة من الذكريات فى اعقاب
هذه الوحدة الصغيرة حيث للمت عزة أدوات النجارة ووضعتها الى جوار
صندوق ذكرياته ورصت فوقها كل كتبها الدراسية القديمة • لازالت
« رشيدة » ترقص فى مخيلته • تطفو أحيانا كحلقة خائن متلاشية • تطفو
على آخر هيئاتها • ساهية ، تعبت فى الزمان ، وقد تخللت الشمس ساقها
السمراوين • ربما جاءت بعد أن تقاضى آخر رولته من الصول « عزيز » •
أربعة وخمسون قرشاً • بعد أن وقف وراء البار بالشدة البيضاء والبيون
الأحمر ليرى خصر « نعيمة عاكف » الموه ، مسيجا بشريط من القتر
الذهبي • لم تكن هناك - على أى حال - انعكاسات للحرب على خصرها •
كانت تملأ باللهى بالصوبات ، والروائح التى بحت حميمة لأنفه التى طالما
غاصت فى ماء النهر الدائق • ورائحة أخرى بعثها جسم « رشيدة » حين
خرجت اليه من وراء الستار الخفيف • مفعمة بالنار •

كتبت عزة :

(كان أبى يضرب أمى ، بقسوة) •

ولكنها لازالت تلتئى اليه فى الاعياد • ليجلسا حتى المساء • ثم تذهب • ولازالت تنام حين يحثتها عن فرس جده « الخليلى » • عن النخلات الأربع فى حوش الدوار • وعن هواية اصطياد القناذف • تلتئى ، كما لو أنها أخته القديمة • القديمة ، والمصرية • « على بيرج لم يهرح مرة فى أحد الاعياد • ورشيده جالسة قبالة ، وقد تغضن وجهها بالماضى • وبقايا الناسار •



الحجرة فى نهاية الممر الطويل كانت مدهونة بالجير الأزرق الفاتح • وفى صنوق الصور خلف الباب الثالث فى التسريحة التى صنعها ذات يوم بينما يغنى باستغراق فائن أغنية عن حبيبين افترقا فى منتصف الطريق • كان أحدهما قد انتظر • بينما سلك الثانى الجهة الأخرى من الطريق • بعيدا عن ذلك اللحن الذى كان يتردد ساعتها فى أحد المقاهى التى أعد طابقتها العلوى لجلسات الاستماع • كان يغنى • ومن حين لآخر يلقي نظرة على الجهة الأخرى • ولا يغنى • يعود الى مناخ اللحن فى الطابق العلوى لتهمى أم كلثوم بمعاد الدين • ويسير • حتى يعبره الى السكون • ويغنى •

قال :

— خذ راحتك • ماقتش غريب •

محيده والتقط الكراسى الخضراء الطويلة • كان ظفر ابهامه مسودا بطرقة غنية ، وفى طريق ابهامه المذهب الى دفتر عزة اهتزت الشبيشة وتموج للخان على شكل طفات تتلاشى رويدا ، بنعومه • كذاكرة تتخلق من بعيد • منذ امتلات كراسى الرسم القحيمية بمدرسة « كفر الغرقا » الابتدائية بموضوعات بدء العام الدراسى وشم النسيم والربيع والاعياد • الربيع الأخضر • والاعياد تحتضن الأطفال • لقد سلكوا الطريق صوب الخطوط البرتقالية فى زلوية الورقة التى اقترح « على » على نفسه أن يخرج منها الشمس • وأن يرسم حبه بدءا منها • فى هدوء • كأنما يسير مصيره • عند زمن الحجرة الثاوية فى نهاية الممر الطويل الحافل بالاقდاهم الانتوية الطائشة ، والمقاوورات • الزمن ، عنده ذلك الزمن • حيث يقاوم

« على بيرج » الفرق في رائحة المرحاض المشترك على بعد نص متر من حجرته المسيجة بالمطهرات • والآلات الورقية • وصندوق الصور •



عزة مستطقية • لا تقاوم الأرق ، كينما تفكر بالفرار •



« رشيدة » تأتي من الماضي • كالمياه • وحبات القمح الطافية الى جوار الشاطئ • وقد انزلت من الغلقان للخشنة • ذاهبة مع الموج • الخان يتلاشى في فضاء الحجرة •

قال :

اتعلمت للعم • لوحدي •

وحتى منتصف الليل • كان يرى الناس من بعيد • الى ان ضربه جده العلقه الساخنة • ونفاه خارج الماء حاملا على ظهره مرسوما مرتجلا من الكوبيا الزرقاء رسمها جده على مهل بيضا يرتدى سرواله الطويل وقد ألق عن التفكير بالموت بالحيلة التي اتبعها دائما : ماذا يفعل بنات اولادى لو مات احدهم • قطعا • ساكون مسئول • • ويحصل لهم • أصبح « على بيرج » مثل كل الناس • خارج الماء ، وعلى ظهره مرسوم الكوبيا الزرقاء التي اطمان جده الى انه سيتلاشى لو فطها • ولكن كيف له ان يتحكم في « رشيدة » وهي تنساب • وتحمله بعيدا • ليرى الناس من جزيروته •

قال :

- جدى • خاف على من الفرق •

كان حلقه جاما :

قال :

- نسيت • •

حلقة الخان الأخيرة تشبه الصدى • كان على « بيرج » قد ارتدى الجاكت البيضاء والبيجون الأسود • زمان • والماء ينفى على طرف النيل بوردة البجون الحمراء التي تضيق • رويدا • عروض السحاب • • الساحر الفرند • • • • برأسه مارية وعينه الماروغتين • كان يستغرق ، بطيئا • في الفجر • يلم للترمس وبقايا المزة • يحملها لجانعة الترمس للصعيدية •

يقبلها • بينما هي نائمة • ويصفر • الى جوار النهر حتى يبلغ «أبولريش»
وقد حمل جفناه ألف رشة صغيرة من العرق • صورة غائمة ، حفنة
من الموجات على مقاس عينيه • تعد سفرتها - الزمن - نحو الشمال •



عزة • تحاول نسيان أوراقها • بينما تستلقي على هيئتها
لا تقاوم الأرق وكانت تفكر بالفرار •



قامت لترتب شادر الخشب الصغير فوق الدواب • لم تلمس الآلة
الوترية الهاربة • في الطريق ، ابتسمت لى • وكنت سارحا في العروق
التي تشبه قنوات صغيرة زرقاء في قديمه • قرصائه الابدية • والحجر
الكبير لم يعد يبعث موجات الدخان • عبرت عزة بظلمها صندوق الذكريات
التي وقفت فيه صورة « رشيدة » على حافتها - كاحت مصرية • وضعت
رأسها على صدره الذي يبعث القليل من النسيمات ، والصغير الخسافت
• كانت تبكي •



عينا « على بيرج » تواربان قليلا أثناء نومه ، وفي ذلك الليل ، لم
تكن شرفنا عينيه للضيقتين حاضرتين بما يكفي ليرى عزة وهي ترتب
نماصيلها التاريخية بحزم مسافرة نذرت ما تبقى من حياتها للذهاب ،
بقصد النسيان • شيء جعلها لا تفكر في تقمص المنحدرات الى الماضي ،
ولو باصطحاب قهبيص واحد من اقمصة « على بيرج » التي ارتداها ذات
يوم بكت فيه على صدره ، بضراعة من يمتص شكل قوته الوحيد من ذلك
الآخر المنطوي على بحر كامل ، من الماضي • الماضي •

في الصباح ، وجد « على بيرج » ورعة عند زاوية كراسي الموسيقى
للخضراء فوق المقعد • قراها • طواها • كتبت عزة :

(ذهبت في الفجر) •

وعلى غير عادة نسيت أن تكتب •• أين ذهبت ، أو متى تعود •

أشعار

مصطفى

عبد الله البردوني

فليقصفوا ، لست مقصف
وليحشحووا ، أنت تدرى
أعنى ، ولكن أشقى
أبدى ولكن أخفى
لهم حديد وفار ..
وليعنفوا ، أنت أعنف
إن الخيفين أخوف
أومى ، ولكن أجلف
أخزى ولكن أصلف
ومم من القش أضف

بخشون امكان موت
وبالخطورات اعمرى
لأنهم لهوام ..
لذا تلاقى جيوشنا
وانت للموت الالف
وبالقمرارات اشغف
وانت بالناس اكلف
من الخواء المزخرف

يجزئون الجزا ..
يكثفون عليهم ..
يصنفون المصنف
حراسه ، أنت اكثف

كفجاء الغيب تهى
تنثال عيدا ، ربيما
نسفا الى كل جند
وكالبراكين تزحف
تمتد مشقى ومصيف
نبضا الى كل معزف

ماقال عنك انقطار
ماقال نجم : تراخى ،
تسابق الوقت ، يعيا
فتسحب الشمس ذيلا
: هذا انثنى ، او تحرف
ماقال فجر : تتظف
وانت لا تتوقف
وتلبس الليل معطف

أخرجت من قال : غالى
إن التوسط موت
لأنهم بالتلهى
وعندك الجبن جبن
وعندك العار أرى

ومن يقول : تطرف
أقسى ، وسموه : اللف
أرضى وللزيف أوصف
مافيه أجفى وأظرف
وجها ، إذا لاح أطرف

تحت التيمى المنتف
لأن عودك أنحف ؟
لأن بيتك أعجف ؟
لأن محياك أشظف ؟
من كل أنكى وأشقف ؟
يكون : « من سب أعيف » (١)

يا « مصطفى » : أى سر
هل أنت أوهف لحا
أنت أخصب قلبا
هل أنت أرغد حلما
لم أنت بالكسل أحصى
من كل نبض تغنى

وبالسرائيب أحصر
وللغرائب أكتشف
وللإمسات أحصف

الى المدى أنت أمدى
وبالخيرات أدرى
وبالمهمات أمضى

ولا أمامك مصرف
ولا على القرب تأسف
لأن قصصك أشرف
لأن جيبك أنظف
تقوى أسمى وأرهف
إلا لترسى وتسطف

فلا وراءك ملهى
فلا من البعد تأسى
لأن منك أسمى
لأن صدرك أسمى
قد يكروك ، لكن
وهل صمدت جنيا

من آخر للقتل أعصف
لأن مجراك أريف
من عمر مليون مترف

قد يقتلوك ، تاتى
لأن جفرك أنمى
لأن موتك أحيى

فأنت وجحدك أتخف
فيك الذى ليس يتلف
كيفية ، لا تكيف ..

فليقتلوك جيما
سسيقلون ، ويذكرو
لأنك الكسل مردا ..

من كل قلب تأسف
يمحو للزمان المزيف

يا « مصطفى » ، ياكتابا
ويانانا سياتى

(١) مطلع أنية صبرة : من سب أعيف مبرح والمعيد القبح .

ديوان نيب

كمال الجزولي

(السودان)

صخر لوجهك في المهرات القديمة
صخر لعينيك
صخر لقدميك
صخر ، وكل الموت مرصود الاغنية بيتية ..
هل ضاع هذا الرصد في وجداننا عينا ..
وهل ذهبت مراثينا سدى ؟
صخر
واغنية
وموت
هالنت تخرج من جلال الموت ..
متشحا باغنية الصخور الشام .. ترجع لكسدى ،
قال الذين نحبهم : ياليتنا كنا ..
لما كنا اذن في موضع السيف التجانا للقدى
حتى تتأثر طمننا في ذائب الذكرى
وغرغر بالنشيج المر من أعراقنا
نمنا الموزع في المدى
صخر لوجهك في المهرات القديمة
ان الجراح تخص وجهك وحده
ان الجراح الآن تلفظ ملحقها
ان الجراح تضيء ابواب المتاجر
ونزيفك البهوى يصعد في بخان التشاخصات
نؤيفك البهوى يهبط في ثغاف اللناشحات

(الديوان نيب جبل وناطح السحاب في منطقة اركويت بشرى السودان . وقد كبت هذه القصيدة قبل شهرين من الانتفاضة القومية .

نزيفك اليومى يختزل المسافة .. بين صدرك والخاجر ،
فعلام صمتك ، أمحت كل الدروب ،
استاكم السهل القسيح ..

.. وصوحت فيك الجريمة
يا أيها الماسور في جباب سقطة العظيمة
صخر لوجهك في المهرات القديمة
صخر لعينيك ،
صخر لقدميك ،

صخر وصخر ، ثم يعد في الليل غير الصخر ..
.. هل تجدى الاظافر ؟
صخر وصخر ، ثم يعد في الصخر غير الصمت ..
.. هل يغنى السؤال ؟

واراك أمشاجا تفرق في الورى
يا واحدا في كل حال ،
خذى بعشكك تلتقيني ساجدا ،
زنى بملكك .. اصطفيك .
انى وانت البعض ، والبعض الكمل ،
كيف جاز اذن ضياع الكل عليك ؟
انى وانت النهر والقرى
فهل خفت لنجنتنا مراثيك الطوال ؟
أصفت شهوتك الأثيرة ، ثم تقل ..
.. غير الخالب في الظلام ..

.. ولم تقل غير الحبال

وتارجح الأجساد بين الصخر والصخر ،
واعقاب التراتيل الهزيمة ،
غلاى موت ننتى ، قال الذين نحبهم ،
يابؤس برق لا يليه الفيث ، يابؤس
الرعود المستغيثة ، والولايه الناديات
لاى موت ننتى ؟

وبأى شجو نحتمى ، قال الذين نحبهم ،
كثرت تواريخ المرائى ، ظلها يمتد ،

إلا يمتد أبعد من مدى البصر الكليل ،

بأى شجر نطقي ؟ !

أهى البصرة ، أم هى البصار قد مهيت ..

.. سواء عندها الورقاء .. والعنقاء

.. سواء عندها الورقاء .. والعنقاء

.. والصديق .. والزنديق

.. والوغمسد الدعى

ما كل وضاح السنا ذهب ، ولكن من يعي

فاطو الأسراق بالعززين الكسالى ،

مصمموأ شفة بثقل القهوة الأولى ،

واغنوا فى سراديب التنمية

صخر لوجهك فى المرات القديمة

صخر لعينيك ،

صخر لتدميك ،

لم يعد الاك فيك الآن فانهض ،

من رماد الصمت انهض

من خواء الموت انهض

من ضياع الزمن المنسى انهض

وانبعث - ياعلمائى العتيق - زلزلا ..

واعصار يهب على القلايس زلزلت ،

.. والكلى مخضوية بحمى ،

وهرطقة البذات الدمية

انت المعلميم ، وصمتك العلم القديم ،

واننى مزقت صدرى فى التشيع المر ..

بين يديك ، فانهض ..

هذا المساء تشابه البقر

قد صد عصبك عن أذانها الوقر

فاشدد إليك صباحك لا يعتبه

شبه الرجال بكلاء له كفروا

واذا اصباحك مما أنت فيه اذى

فاصبر جميلا ، وتل : طوبى لمن صبروا ..

أغنية إلى الوجه الشاحب الرفيع

أمجد ريان

تم التصريح بحفن الجنة
لكن الوجه الأسمر يصعد فوق السحب الكثاء
يرمى باللحن إلى الوادى شجرا وبيوتا
وزمانا مثلثا بالأفقال المشوقى الأجساد

كنت على تل في سينا وبين القيثار ، وتحت القنمين
امتد خليج مفتوح بمراكبه المثلثة بالفسارنج وبالقنمر
وبالمسك ، الشمس تمر بقاويها في خط الأفق ، أنا كنت
على تل في سينا وبين يدي القيثار ، وتحت القنمين
الفسوة يجريين بلجساد تحفها الوجد جريين إلى الجمران
وهن كرات من روث الحيوان ، وأخرجت المرأة ندبا فخاريا
حتى أرضعت الطفل ، وكنت على تل في سينا وبين يدي
القيثار ، سمانى كانت كاهنة وضعت كعبها في أفق الشرق
ونزل الشعر الماحم يتهدل في أفق الغرب ، وبطن كالقبة
غطت عالمنا المتكبر ، وزينت الجسد بانجها المحترقة ،
كنت على تل في سينا •

وهناك جنوبا في أكباد تخلق عصفور النضان •

جاء إلى ، ووقف على شفتى الجلالة ، غثيت ، وقلت يا أفق الأفاق لوح
للقلب الحزون ، أنا كنت على تل في سينا ، ولكنى انظر في الليل جنوبا

إلى سليمان خمار

أكباد نثن بموت نحيب يتمدد وبيوت نادنتى بمجرد ان لحت ، بيوت
نادنتى بشبابيك محطمة ، نادنتى بعيال عتقها الوحل ، ونادنتى بالآزهار
المشقوقة ، بالنسوان العارية الافخاذ رمين نهودا فى آنية العجن ، صنعن
بأذرعهن دوائر دوامات حتى عدن الى الأفوان ليتفجر بركان الأحزان
فى محزنة الأشياء المتراسة كتوابيت

يخرج نبت ابيض

رغم الكتان الحارق ، والبرق الزائف ، وخاليا الذعر المبثوثة بين
وجوه الصبية وبكاء القلب المفقود بامسنان حراب الحزن المتوحش
رغم الأقمار الفارغة المتهشمة على صخر الاعياء
رغم الأجبار الغامضة واعياء القلب
رغم جميع الاحباطات •

المح وجهك بساما يصعد فى الجدران المترجحة ، يرفرف رغم الصلبان
تغطت بالمصحف الكاذبة ، وبالتعبيرات المعجونة والألفاظ الثقوبة ، ويغطين
نقش الأوهام المتراسة فى هيئة تنين •

أكل قلبى حزنا يا وردتنا البيفاء المغزولة من انقى احساسات
عذبتها الوجد ، المنسوجة من موسيقى الانسان الشفاف الخارج
فى مدن الشرف البشرى
فى اكثر من مئتي صفحة
عبر ملفات التحقيق
يتفتح برعم حناء
يخرج طنفل فى صبح من زينات
حول الجسد المشوق التفت البسطة
رفصوه جوار النخلة زوقها النمر بالوان السكر
ملثوا بالزينات سماء العالم كى يجلس

كنت على تل فى سيناء ، وبين يدي القيثارة ، وفى راسي
لحن وخيالات شتى ، ورجال تسرى بين الاحراش ،
بزوارقها المتكسدة بحزم الغاب ، ثم مراكب حربية ،
وجنازية ، ثم مراكب من خشب والاضلاع من البردى ،
وسرب الماعز والأبقار ، وصيادون يشحون الجلد
السلوخ ، وكنت على تل فى سيناء ، وبين يدي القيثارة ،
وتحت القدمين رجال جلست تحت نقشا للفرلان وللابل
واللحوت ، واذا بالثعبان انوفيس يجيء من الشرق يجاوره
التمساح أنانا ، فى الخلف تقحم ست بالعينين الحارقتين

وناشوا التذنب يجيئون جميعا من بحر التزوين وخلف
الكفتين الدلتا تصرخ ، كان على بان اصعد في فلك الثين
وفلك الزيتون وان انفخ في قيثاري بزفير حنيني ليصير
بكفى سيفا بتارا • كان على بان الخروج للساحة ، ان اردع
روح الشر بمائلنا

ان سلاحي في كفى وامام العيينين : ترقد اكباد على الليل ، والنسوة
ينوين الخبز ، ولكن ما رحن الى الاقران يوما رحن الى حطب كوانين
وعدن الى البوص المتعصف حتى تولد ليلية اشجان اخرى وتصابير ،
اناشيد تكحت قلبي بالحزن ، وجوه النسوة تحقن وتصد فوق
التاريخ وينضج خبز منتفخ ، وانا ختم للحزن ، وينضج خبز بض ،
وانا بوتقة لجفاف للعالم
عبر الاشجان جميعا
النخلة تطلع .

تتمسح بسماوات العالم
واذا ييكى في الليل سليمان
فان فضاء مناديل يلوح
وبيوت تزرع في منطيات الانجم
اخطف متجهانك من اعيننا
وارم بنا في النخل الاشقر والقرنيل
الفائر في بحر النيل
محكمة العسكر في البلحة
وامام الضباط جميعا
وقف المظلم الاسمر ليغنى
وارتد الصوت بشفتيه البارعتين
ليغطي الوادى
رخصت كل الازهار
واندلمت كل ربابلت البسطاء
تتلوه ، تنشد ، تحلم ، تنفخ

اكباد امام العيينين : توغل في الليل الداهم حيث دروب متشابهاة
وقناديل اشتعلت متشابهاة ، في الليل تدابير لشبه الاحياء ، هواويل ،
احابيل ، احازين وحجج وصلاة وسلام متحطمة ، تعديلات تجرى ،
اسوار ترتفع ، وحجرات تبني للأفران ، ونمويرات للمخزون ، وترعى
الشمس الملح على الصبية في الصبح ، على الارغفة المنتظرة ، ترى
الشمس على اطراف حواريهما ، وعلى الازيار المروضة تحت الأفق •

افتح برقعهما الشدوى ، اجر بزجرات الانجم ، خذ من احبة
 الشوك ، امسح في الصبر الذمعة تكحت عينيك ، انحدر الآن بسلام
 بأحلك المقووسة ، ولتدهسك فوانيس الورد ، اصعد في ميضاة الحزن ،
 وفي الاغنية الحامية ، هلال مهضوم يصلح كزغيف لك ، فالى باب
 النهر ، الى دقة عشقك ، باغت كل نوافذنا ، سوف يغسلك التريديد
 الجمى ، بشارتنا الوترية لك ، لك قافية عباها للشجن المهرى ، ولك
 منحنى السائفة الرقراقة •

اى حصان ملتهب سيجىء من الافاق السوداء
 اى دوليب ستفتحها العريسان
 لتستخرج اثوابا وزهورا
 اى مفارش تفرش ، والفخار يدور
 زحف الركب الى شيطان الحزن
 وانبلقت الغنية في شفة البنت الجالسة تمشط شعر الطفل سليمان
 وتغنى للشيطان

كان القمر يدور يدور ويسقط في سطح البيت
 يتدحرج بسلاله حتى يسقط في حجر البنت
 فتمسكه بامساها الناعمة الاحزان
 كي تهديه الى الطفل سليمان

تأخذه من كفيه الى ارض ابيدوس ، وتجلسه في المقصورة
 كي تضع اللتاج الاخضر فوق القراس ، وتلبسه ثوب الكتان
 رقيقا ومثنى وتزيينه بالثنيات الصلبة حتى تبرز اكماما
 خلف ذراعيه وتمطيه القمل من الجلد موثى بالذهب ويمسك
 في يده الصولج والقبضة من مرمر مصر العليا ، يأنف القادة
 حول الكرسي بازياء الحرب وزرد برونز ودروع وبجاد القهد
 بلايديهم ، والتهليل تدفق ، والترحيب من الجمهور الواسع
 حول الكوكب يمتد بطول النهر تضج الضفة بالجمهور وقد
 ثبتت الالهة تطاير منها الشرر بالوان زاهية وصلصل
 تضرب في ايدي الجوقة والفلمبان

كنت تغني له فيضاحك ويجرى خلفك فوق الجسر
 المخلوع ولا يلحق بك
 يجرى في الموت المتجذل في الشيطان
 لا يلحق بك
 يجرى فوق العسكر والهجان
 يجرحه الغيضان

يتلاشى في الشعب ، ويذهب كى يتوضأ في النور ويركب فرس
السكر او يرمى المكبال بتسل الحمص ، لو يتهرغ في الالوان ، الشعب
توضأ في النور وراح الى الطرقات المتفرعة ، وراح الى الحجرات
الجوفية ، وسرير الاعمدة عليه عروس سليمان ، وسليمان اللفوف
الساعة يمسك بالاعمدة يهز سرير عروسه ، ويفك مسجوى الحزن
ليرقص ويفنى بالتفتين البارعتين

ناديته ٠٠ لم يسمعى

ناديته ٠٠ وباعلى ما في خجرتى من صوت

ناديته ٠٠ وصنعت من الكفين اللوق ، وناديت باعلى صوتى

وخرجت الى الشجر وناديت باعلى صوتى

وخرجت الى الاسواق وناديت باعلى صوتى

وخرجت الى الساحات الباحات ، دروب تتلوى في العتمة

اسوار البوص المنكسرة في الوحل وناديت باعلى صوتى

لم يسمعى الوجه الشاب

لم يسمعى

ابن سافح القدين الآن

كيف سارنى بالشعر سليمان

اجرى خلف الظهور لأخضفه فيطير

اجرى خلف نقاشى يتلاشى في الافاق

وصوتى في طابور الكذابين

ضربونى بالخنجر في ظهرى ٠٠ نصرحت :

غنى الالف غشاء الماء

خوف راح ووطن جاء

كتب الطفل على الاتواء

الف بـ ٠٠٠

الف بـ ٠٠٠

لم نكن في مكان ..

خديجة العامري
السعودية

باسم الديانات التي يبيت على غار الغباء
وباسم من ربوا القنائض هية تمتص أفئدة النساء
ونكتفى

أو تخنقى في الليل في ثوب اعتذارات ضريبة
أن دامم الجوع الدماء •

نقلت خطاي الى النساء

للحلم اذ يمتد من قضي الى راسي

ويسرق من تجاوبف اذى المخنوق بينها العناوين الكبيرة

باركت هذا الاثم اذ صلى على خوفي

ارخيت كفى عن مفاتيحي الصغيرة

ومضيت ، قلت : قصيدتي المراج نحو ضيائه ،

والقلب قافيتي الأخيرة •

كان المساء هو المساء

الواقفون ببابه قالوا : امسبنا الطريق

فالشعر مثقنة يكررها دراويش العشرة •

والقلب قافية ،

كفى بالعنة الاتين من اوث الانفائات القى تنشق عن منا

وتقتل الرثاء ،

نقضى الخليل بداخلي

فوجدته نارا ، وأخت نهر ماء

وانا أريد النار ، لا الماء الذي يغتال ذا الذهب الملال
بانتظارى •

سلح نافذة الحياء ، أشد حلى من مكانى
واصبح : يا وجه السماء ، ألم من عرى اعتذارى
خدرت قواير الزمان فرجها

واقطب تفاهيل المساء وصبها

شيئا فشيئا فى مدارى •

واصبح : يا وجه السماء رداؤك الأبوى يخفى
ويبكى فى احتضارى

ووثيقة الميلاد تخشى من سقوط المصرة الأولى

على زهن الصحارى •

كنا اصطفيينا الصمت مقهى قد الفناء

فضاق الصمت بالضيف الثقيل

النائمون على الخبايا يطلبون المستحيل

والبدء يرضى بالقليل

فهانته : خيطا يلف العمر بالموت الجليل

وعانته ، تبعت خطانا من حواشى الليل والوطن البخيل •

قلت : انتقاد الحطم فى النخل الجديد

أقل لايمتنى ما يمتنى من زمن بعيد

فعرفت أن الرمل تاريخ يهرجنا فنلهو

ثم يدعوى يوتب ما اطمأن له من الأشياء

والأسماء من سفر الخليفة •

فى غلاة منه انكفأنا مرة

فى عتمة اللهو استوقنا لحظة من وجبة الاتين ،

كان السر يلقى صحوه الموقوت ،

أودعنا قليلا من ملوحته ، وقال :

للشمس دائرة متوجة على صخر الحقيقة •

ولها بصدر الناقمين على تمنعها استنها عجز

أعياصهو ،

حتى أباحوا وجهها نارا أن اخلوا بامضاء طريقة

لكنها تقتصر أن عادت لحورتها وثورتها العتيقة •

قد تنبئنى بالتعبين

وتتطقي

يا ضبيحة السر العظيم ، ستنتظني
ان قابل الجدران من وثبوا على كتفين من سيف ودين
ونظال نحن : فواصلأ أسنت بهاء السر ،
أو قصرت عن التوقف النهائي المين •
نرمي لطير السعد حبا من مسافات تضيقه ،

نضيق

بحنا عن الشرف الرفيع ،
كاننا سجدات سهو ذيلت ركعات ذا نوقت المكبل بالخطايا •
هل نرتجى نجرا على اجر تناولناه من كف
مسومة برائحة البغايا ؟
هناك السؤال المر خيبتنا ،

قال : اختلقتهم والسفن على الحساب على معاداة الصدى •
سالت على قديمه غفوتنا

فامطرنا برعب ننزوى من لفحه ،
أو ننزوى في جيب حافظة التقاليد الفسيحة ،
لم نجد فيها المكان !

أو نحتمي بتمائم الحظ المبارك ، لا أمان !
صرنا نرى ما لا يرى

ولعلنا كنا نرى العادي أقصى ما يرى ،

صرنا نرى تشبا صبا حيا نخلى عن صفائره الندى
ودوائر الشهوات اتخفهما التحشم بالصبايا المفرغات من الصبا •
قاماتنا اهتزت فجوابها الردى

ندى السذاجة مخسب جدا ، ولكننا تضعضنا الرضاعة
هذا رذذ الحلم ! لا ••

بعض انسجام الطين والفجر المهيأ في مزاريب الألم
حلم ! ولكن ان يكن :

رطب رذاذ الحشم يا وجه الندى

حلم ولكن ان يكن

سائير حافية على جسد الظهرة

والشيل من حضن الطفولة زهرة

واهر في فرح على جبب العشيعة

هزمت سيوف الارث من نفخ الطفولة ،

هاكموا : هذا صباح الخير ، أو هذا صباح الحلم ،

هذى زهرتي الأولى ،

واقفايتي الأخيرة •

بداية لانهاية

خالد عبد المنعم

لدم ياسمين الجراح المستحيله الزمنة
حاول تخوض الأسئلة الكون الشبح اللانهاية في اول المسكة الاله
لا .. الا تنظم النظرة الوليدة ف حض آه
ولا .. تبع عيونك للمسافة بدون دليل .. الاله
هو اللي خارج من نهاية اللا حدود جواك
وف منتهاك اللانهائي
قلبك بيمرق بالخيل البحر والجبر المسافر
الا تستحي م النار وقبلها بهونك - للحياة
حارب قلوب المركب للراجع
اكسر والكسر واكسر
اعزف على البحر المخاطر واساله
بكل عروقه بهينك
يا تشعلك .. لا بهونك
كحل عيونك بالمصافير الجريئة العاصفة
انت الوحيد في المل والتريح ولاغنى الصمت والوطن الحرام
يا نطقه حيه بيته .. متشقته
الرقص لحظة اللبتدا .. محله
طيرت دمك في الهوا عصفير
لما نفخت البحر فيه
واللانهاية في اول المسكة
امتى هاتجدا لحظة التكوين
امتى هاتجدا لحظة الـ .. تكوين ؟

حوار

حوار مع الكاتب الفريد فرج

عبد الرحمن الرومى

« ليس للفن مقياس مجرد عن الزمان والمكان .. بل ان
معياره الحقيقى هو التعبير عن زمان محدد ومكان محدد ..
وبصفتى من العالم الثالث أعلق أهمية كبيرة على هذا الاعتبار »
مكذا أعدت على نفسى هذه السطور للكاتب المسرحى الكبير
الفريد فرج وأنا أتقرأ أخبار مسرحيته الجديدة والتي تعاقد عليها
مع فرقة (للفنانين المتحديين) وقيل ان سعاد حسنى هى بطلتها
.. وقيل ايضا ان عادل امام هو بطلها ..

ولى زيارته الاخيرة للقاهرة .. كان هذا الحوار المشتبك :

قلت : سنوات القرية الطويلة فى لندن ، هل كانت وراء كتابتك للمسرح
التجارى ؟ .. قيل ان سعاد حسنى وعادل امام هما أبطال المسرحية ؟ ..
قاطعتى منتسما :

عادل امام تقدمى .. أم أن الناجح فى نظرك ليس تقديميا ؟
- . يحتاج هذا التهكم الى توضيح ؟

✽ ليس تهكما ولكنى أقصد أنه يجب علينا كمثقفين ألا نخاف
النجاح الجماهيرى ، كما يجب علينا ألا نقف ضده بأفكار مسبقة
وبأحكام مبسرة ، فالفن المصرى والفن العالمى هما كان درجة نجاحه
هو فن انسانى ينتصر للضعيف ، وبذلك فالمسرح التجارى والمسرح فى
العالم كله تجاريا كان أم لا - هو مسرح ينتصر للانسان .

وعادل امام بالذات لمع في مسرحيات تنتصر للضعيف من القوى ..
اننا لا نأخذ عليه موقفاً واحداً ضد الانسان أو ضد للضعفاء ، ويجب
أن نحاسبه على هذا الأساس . وأنا في رأيي أن عادل امام مكسب كبير
للفكر التقدمي والفكر الانساني مهما كان الدور الذي يلعبه كبيراً أو صغيراً ،
فهو دور جماهيري كبير جداً .. أن نجساحه لا يحسب ضده .. فنجاح
الفنان لا يمكن أن يحسب عليه ولما يصيب له .. ولكن نحن في محيط
المثقفين ، ومن عاداتنا السلبيه أننا لا نعطي النجاح «الجماهيري» حقه من
الإيجابية ، ولعل بعضنا يخشى هذا النجاح ويتحوط منه .. ولكن هذه
ليست إلا عادة من عاداتنا السيئة في الوسط الثقافي ..

عادل امام فنان مثقف ومتقدم في الفكر ويملك ناصية التقنيات في
فنه ولم يمس ، ويجب أن يعطى حقه كعامل في الوسط الفني والثقافي
على هذه الدرجة للمالية من الكفاءة .

- معذرة .. لم يكن عادل امام هو السؤال .. ولكن المسرح التجاري
بخصوصيته المصرية ، بإنتاجه المطروح خلال السنوات الماضية ،
بجمهوره ، بالثامن تذاكره .. هل تتصور أنك قادر على منح المسرح
التجاري هذا ، فكراً ينتمي إلى مصلحة الأغلبية ؟

✽ أريد أن أبدأ بالحفظ على نوع التفرقة التي تثيرين اليها أو
تضميرينها بين المسرح التجاري والمسرح المزعوم بأنه لا تجاري . فالمسرح
هو المسرح يكون جيداً أو رديئاً ، في ميدان المسرح للتجاري أو في ميدان
المسرح اللا تجاري المدعوم من الدولة . وأنا انتأجي ملك المسرح .. وملك
للمسرح الذي يضعه في الاطار الصحيح سواء كان تجارياً أو غير تجاري .

ولاحظي أن مسرح الدولة قدّم إلى منذ شهور ماضية مسرحية (رسائل
قاضي اشبيلية) ووضعت على المسرح ١٤ يوماً في حين أن مسرحية عادل
امام أو شريهان تظل سنوات على خشبة المسرح .

أريد أن أقول أن لي تحفظات على مسرح الدولة وكلنا لنا هذه
للتحفظات ، ولكن لا نجرؤ على وضع هذه التحفظات على اللوق ..
ويجب ألا نكون متزمّتين عقائدياً بحيث نميز المسرح بأنه غير تجاري ،
لمجرد أنه غير تجاري أو أجرد أنه خاسر تجارياً .. لقد وضعنا المسرح
المدعوم من الدولة من قبل في القيادة والريادة وعلى قمة المسرح حينها كان
انتاجه هو الذي يرشحه لهذه المكانة ، ولكن إذا كان انتاجه لا يرشحه

لهذه المكانة الآن .. فلماذا لا نقول ان المسرح التجارى قد حافظ على جمهور المسرح وعلى النشاط المسرحى فى خلال عشر سنوات أو أكثر من الركود المسرحى للا تجارى .

- المسرح التجارى حافظ على نشاط المسرح .. كلام يصحق التوضيح ؟

✻ أقصد أنه فى خلال عشر سنوات أو أكثر ، بينما كان مسرح القطاع العام يتمتر ويتوقف فترات طويلة ، بحيث راينسا أحيانا أن مسرحا يتوقف تماما لمدة ٤ سنوات بدعوى الإصلاحات المهارية (المسرح القومى) .. ومسارح أخرى تتوقف طوال الموسم أو معظم الموسم بدعوى ضعف الميزانية .. كان المسرح الخاص يتنافس على مدار موسم كاملة ويعطى للجمهور سهراته المسرحية بانتظام .. ولو لم يحدث هذا لكان للجمهور قد نسى متعة السهرة المسرحية على الإطلاق .

- نعم .. قدم المسرح التجارى نشاطا مسرحيا كبيرا ، ولكن طبيعة انتاجه المسرحى أسهمت فى الهبوط الفنى والفكرى الذى تعانى منه الحركة المسرحية بعامة واحتلت تحولا فى الجمهور المسرحى .. أى جمهور هذا الذى تريد مخاطبته فى مسرحيتك القادمة .. أغلب قلى أنه لم يسمع حتى بالفريد هوج ؟

✻ أنت تثيرين قضية خطيرة جدا فى كل الاحتل الثقافى فى مصر ، وفى عشر سنوات الماضية .. وهى لمن المسرح ؟

وانت تعتصدين أنه لاتنا ككلنا مسرحيات تعبر عن الامانى الشعبية والطبقات المطعونة فان جمهورنا كان من هذه الطبقات ، وهذا غير صحيح . المسرح المصرى عانى دائما من أنه متعة الطبقة الوسطى ، والطبقة الوسطى العليا اذا شئنا الكفة فى ايام كانت تنكرة المسرح (بـ ٢٥ قرش) ذلك لأن مجرد الذهاب الى المسرح مكلف ليس بسبب ثمن تذكرة ..

وعندما ساهمنا فى انشاء للثقافة الجماهيرية كنا نريد أن نعكس التيار ، أى نجعل المسرح فملا متعة الجماهير .. ولكن هاهو الآن مسرح للثقافة الجماهيرية محروم من امكانيات التطور والحياة الحيوية بسبب عجز ميزانياته ..

اذن المسرح لا يزال فى مصر هو متعة الطبقة الوسطى .. والطبقة الوسطى هى الموجودة الآن فى مسارح القطاع الخاص .. لا تتصورى أو تتوهمى أن

هذا المسرح هو مسرح الطبقة الأرستقراطية أو الافتتاحية ، فهذه الطبقة لا تستطيع أن تشغل عشر مسارح كل ليلة وعلى مدار السنوات لكل مسرحية .. ولكن جمهور المسرح الخاص هو نفسه ولا يزال جمهور الطبقة المتوسطة .. ولهذا فإننا إذا كتبنا للمسرح الخاص فإننا لا أغامر جمهورى ولا أستبدل جمهورا بجمهور .. هذا غير صحيح .

— أن تذكرة المسرح التجارى بـ ٣٠ جنيها ؟

❖ لا .. عشرون جنيها ١١

— لتكن عشرين جنيها ١٠٠ أى طبقة متوسطة هذه التذكرة على نفسه سهرة واحدة في مسرح يكلفها أكثر من دخلها الشهري ؟

❖ نحن أحيانا نتناول كلاما غير محقق علميا أو غير محقق احصائيا .. وأنا أريد أن اصحح هذا الكلام .. وادعوا للناس لتتأمل في تصحيحه .. فجمهور المسرح واحد لم يتغير .. لقد كان ولا يزال هو جمهور الطبقة المتوسطة .

— إذا كنت بالفعل لم تستبدل جمهورك وانت تكتب للمسرح التجارى .. فهل سنجد في مسرحيتك الحق والحرية والعدالة الاجتماعية ، تلك المفردات الأساسية في مسرحك .. هل يمكن أن نجد « العزيز سالم » .. و « سليمان الحلبي » ؟

❖ لا .. يمكن أن نجد « عسكر وحرامية » .. و « جواز على ورقة طلاق » .

❖ ❖ ❖

التاريخ شرط من شروط ابداعى

— التاريخ كان دائما شرطا ابداعك .. الى أى حد هذا صحيح ؟

❖ إذا صححت السؤال بأن التاريخ شرط من شروط ابداعى .. أجيب بنعم .. والتاريخ هنا ببعناه الكامل ، بمعنى أن اللحظة التى أعيشها هي لحظة تاريخية .. فمثلا أنا كتبت مسرحيات عمرية مثل « الفخ ، جواز على ورقة طلاق ، عسكر وحرامية ، الأغنياء فقراء ظرفه ، لعبة الحب » ، وهى ان شئت التعبير الحقيق تعتبر مسرحيات تاريخية لأنها تضبط الناس بالتصوير في لحظة تاريخية وفي مفترق طرق تاريخى .

فالمسرح له علاقة بالتاريخ لانه فن تجريد ليس كفن الرواية يهتم بالتفاصيل الحياتية ويتفاصيل الصورة ، ولكنه فن مقطر ، مصفى • وهو في هذه الناحية فن تجريدي بمعنى من معاني الكلمة ، ومن ثم فكل مسرحية نستطيع ان نصفها بأنها تاريخية ومن ناحية أخرى فان المسرحيات ذات الاطار التاريخي هي مسرحيات عصرية ، لكن هذا الاطار التاريخي هو مجرد تجريد وابتعاد من أجل التقريب • وشخصيات مثل (الزبير سالم ، وسليمان الحلبي ، وأبو الفضول ، وقفة) هي شخصيات عصرية ومعاصرة ولكن أنا فضلت وضعهم في هذا الاطار التاريخي لدواع فنية ، ولدواع فكرية أيضا • فمثلا في « علي جناح القبريزي وتابعه قفة » • لو حدث واستخدمت الاطار الواقعي والمؤثرات الفنية الواقعية ، لكان لا بد ان تتحطم أجحة المسرحية وتتحول هذه الخاطرة للسحرية التي تستمد جمالها من طابع الحوادث الشعبية الى مجرد قصة واقعية رخيصة •

- لكن لماذا وصف البعض اشكال مسرحياتك بالسلفية رغم مضامينها النقدية ؟ هل تشعر ان الشكل المسرحي الذي قمته كان أقل تقديمية من أفكارك ؟

✽ هذا غير صحيح • والذي وصف مسرحي بذلك لمه أخذ بالفهم السطحي ولا يعرف علاقة مسرحياته بالمجتمع المعاصر • ولعله يظن انها موضوعات قديمة تصف عصرا قديما • وهذا من خلط المستشرقين ربما •

- هو رأى مستشرق بالفعل • وقد ذكرته في كتابك « الساحة في بحار صعبة » •

✽ أحب ان أضيف ان للمسرح علاقة سحرية بالتاريخ ، فكل المسارح فيما قبل الواقعية كانت مسارح تاريخية صرفة ، او تستلهم التراث ، فكل المسرح الاغريقي أو يكاد يكون كله تاريخيا • وكل مسرح عصر النهضة الاوربي وكل المسرح الرومانتيكي هو مسرح يستلهم التاريخ او التراث ، وهذا تقليد مسرحي حطمه الواقعيون في أواخر القرن ١٩ • ولكن المسرح مع ذلك لم ينسج علاقته السحرية بالتاريخ ، ولا بالأسطورة ولذلك حتى في العصر الواقعي امتدت خيوط المسرح السرمي والمسرح الأسطوري حتى أوائل القرن حيث اختلطت المسرحية التاريخية بالأسلوب الواقعي • وهذا ما أراه حدث في مسرحي • وفي المسرح المصري • فهو مسرح تاريخي ذو طابع واقعي عصري •

- لكن معظم كتاب المسرح المصري بدلوا واقعيين تماما • وبدأت أنت بشكل مختلف ؟

* لا .. ليس صحيحا .

— نعمان عاشور .. يوسف ادريس ، محمود دياب .. بدأوا
واقعيين ..

* يمكننى أن أقدم لك أمثلة أكثر لكتابات لم يبدأوا واقعيين
(عبد الرحمن الشرقاوى ، صلاح عبد الصبور ، توفيق الحكيم) .. لكن
ليست الأسماء هامة ، فنحن نريد النظر الى الظواهر نظرة جدلية ..
فالمسرحية التى تتناول حدثا تاريخيا أو واقعة تاريخية لا نستطيع أن
نفى عنها صفة الواقعية .. ولا نستطيع أن نفهم أن المسرح التاريخي
يتناول بالبحث والتحليل عصرًا تاريخيا يختلف عن العصر التاريخي الذى
تظهره أو تصوره المسرحية ذات الشخصيات الواقعية .. لا بد من النظرة
للجدلية .. أن « الزير سالم ، وسليمان الحلبي » هما مسرح واقعي
بالمعنى العام للكلمة لان هذه الشخصيات معاصرة ، وأحوالها معاصرة ..
وقضاياها معاصرة تستمد شرعيتها وتستمد منطقتها ليس من العصر
السالف وإنما من العصر الحاضر ..

أما الإطار التاريخي أو الأسطوري أو الشعبي كما في « مرنافير يوسف
ادريس » كلها أشكال جمالية وأشكال فنية ومحاولة لتفاصيل المسرح
المصري في صميم الوجدان الشعبي ، وخلق صلة بينه وبين المراحل السالفة
من الأدب والثقافة .

— في مسألة التفاصيل لمسرح مصرى عربى .. اعتبرت النقد من
أكثر الكتاب العرب فيها لأسس التروا لكن بقواعدها الغربية .. هل
معنى ذلك أنك كنت أقل انشغالا من الآخرين بفكرة التفاصيل لمسرح عربى
.. والبحث في أشكال الأساطير والحلقة ، والمقامة ، والحكايات وغيرها من
الظواهر المسرحية العربية ؟

* لا .. أدفع هذه التهمة ، فقد انشغلت بالطبع لكن كل كاتب
انشغل بأسلوب ما .. في الستينيات كانت قضية الهوية مطروحة ، وقضية
الاستقلال السياسى والاقتصادى والثقافى أيضا قضايا مطروحة ..
ومضى كل في مجاله يبحث عن طابع عربى للمسرح .. كل ذلك في فترة انشاء
الفرقة القومية للفنون الشعبية ، وفرقة رضا للفنون الشعبية وفرقة الموسيقى
العربية .. وفكرة احياء التراث وحتى فكرة احياء التراث المسرحى بأعادة
نشر وطبع « أبو خليل القباني ويموتوب صنوع » ..

لما تكن قضية الهوية خاصة بالمرح ولكن كانت فكرة عامة .. وكان هناك تيار عام عميق يسير في هذا الاتجاه .. ولهذا قدم توفيق الحكيم اجتهاداته في (قالبنا المسرحي) وكتب يوسف اديس الفرافير وله اجتهاده فيها وفي مقدمتها .. وأنا لجأت الى ألف ليلة وليلة والى الزير سالم . ولو دقت النظر ستجد أن مسرحية عسكر وحرامية فيها هذا التجريب الشعبي لأن بها هذا الكاريكاتير الشعبي المستمد من مسرح المحظنين والكوميديات الشعبية والموالد والاحياء الشعبية .. إن لى اجتهادى وإن لم أسجله نظريا .

— لا شك أن قضية الهوية العربية تشغل مسرحك .. واكتشاف الذات القومية هو جهد مسرحك المتميز لكن ذلك في إطار البناء الدرامى الغربى بينما اجتهاد الآخرون في خصوصية بناء درامى مصرى ؟

✽ المقولة غير دقيقة لأن المسرح العربى واحد ، حتى المسرح الشعبى العربى كانت أبعاده تشمل الآفاق العربية كلها .. فعندما نرى مسرح الحلقة في المغرب أو السامر في مصر أو الأراجوز والدمى في تونس ، نجدها على الصعيد العربى كله ، كما أن ألف ليلة وليلة ليست تراثا بعيدا عن مصر أو بعيدا عن أى قطر عربى .. واتجاهى لألف ليلة وليلة كان له الصدى فى كل انحاء العالم العربى .

— البعض يرى أن مسرحك وريث تراث اسلامى .. اعتقد أن هذا رأى الدكتور لويس عوض فى (سليمان الحلبي) .. ما موقع التراث الإسلامى فى مسرحك ؟

✽ التراث العربى جوهره اسلامى .. وإى احياء للغة العربية أو للأدب العربية أو للفنون العربية هو احياء للتراث الإسلامى .. وسليمان الحلبي بالذات يمكن يكون أكثر تعبيراً عن هذه الفكرة لأنه كان طالب شريعة اسلامية وهو ممثل لطلبة الأزهر ومعبر عنهم .

وإستطيع أن أقول أن ألف ليلة وليلة والملاحم الشعبية كالزير سالم هى من التراث الإسلامى ومن تراث شعرب اسلامية ليست فقط عربية وإنما فارسية وهندية .. ولهذا فأنا أتحق مع رأى لويس عوض .

— مشاركة أحب التوقف عندها .. لماذا وسليمان الحلبي هى أجمل مسرحياتك بل هى أكثر مسرحية عربية استخدم فيها النقد

افضل التفضيل .. ومع ذلك فقد كانت دائما هي اقل مسرحياتك من
حديث نصيبها في العرض على المسرح ، قدمت فقط مرتين في مصر .. وبعدة
في الجزائر ؟

✽ للسبب هو صعوبتها .. فهي مسرحية مترفة جدا .. وعندها
قدمها المسرح القومي بالقاهرة ١٩٦٥ كان عدد المشتركين فيها ١٥٠
شخصا ، ذلك لكثرة الجامعات بها من فرنسيين وعرب وطلاب .. ولعل
هذا هو العائق الذي يفترض طريقها دائما ..

وايضا عندما قدمت بالجزائر قدمت مختصرة حيث تحايل المخرج
للتقليل من عدد الجامعات والتي بعض المشاهد (كمشهد حفل الرقص داخل
القصر) .

ثم انها مسرحية صعبة وتحتاج الى ممثل قدير ، فهي مسرحية
لمثل واحد .. وربنا يعطيه الصحة محمود الحديني كان مثاقفا حين
قدمها لأنه جمع بين الموهبة واللياقة البدنية .

- يزعمك تدخل المخرج في مسرحيتك كما حدث مع مخرج الجزائر ؟

✽ لا أنا قدرت الدواعي التي دعت المخرج بالجزائر الى ذلك ..
لكنه في الوقت نفسه حافظ على جوهر المسرحية .

- اذن اى مخرج يحافظ على جوهر المسرحية يمكنه التدخل بالحذف
والتغيير ؟

✽ لا .. أنا لا اعطى ترخيصا لأى مخرج بالتدخل في النص المسرحي ..
فهذا ترخيص لا وجود له .. وخاصة في مصر بالذات فنحن نخترع أشياء
عربية غير موجودة في العالم كله .. فتحت لسمها الأروية مثلا يستبجح
المخرج نص المؤلف وهذا ما لا أوافق عليه ابدا ..

حلاق بغداد اعلى نبرة للحرية في مسرحي

- ونحن نتكلم عن سليمان الحلبي .. للعدل قيمة اساسية في
مسرحك فلهذا لم نتشغل بنفس القدر بقيمة الحرية طوال فترة الستينيات
.. وانت الذي سجت ٥ سنوات .. هل هو انشغال بمنطقة فكرية اكثر
امانا أم هو نوع من الصالحة مع السلطة ؟

✽ لا ٠٠ هناك فقط سوء تفاهم لغوى ، لانه فى المسرحيات المستندة الى التراث والتاريخ لم تكن توجد فى بلاد العرب كلمة (الحرية) وكان المعدل يعنى الحرية ٠٠ وكانت الناس حتى سعد باشا زغول تهتف (يحيا العدل) فى حين انها تقصد للحرية ٠٠

فالحرية كلمة حديثة ٠٠ ولو لاحظت انى فى مسرحياتى احاولى كتيبة جمالية أن أضع اللغة موضع الملابس والديكور ٠٠ فاللغة جزء من الاطار التاريخى ٠٠ ولهذا لم تظهر الحرية كلفظ لكن معناها ولرد فى مسرحياتى بالوقف وبالحركة وبكل شئ ٠٠ واحبك على منديل الايمان فى (حلاق بغداد) فهذه كانت أعلى خبرة لمعنى الحرية ربما فى مسرحياتى كلها ٠٠ وكانت مفهومة جدا مع أن لفظة الحرية لم تستخدم طوال المسرحية ٠٠ وعدم استخدامها هنا ليس هروبا من أى وضع رقابى ولكن كان انسجاما مع اللغة التى اخترتها وهى لغة ألف ليلة وليلة ٠٠

— ولماذا لم تنشر « سقوط فرعون » ٠٠ وهل كتبت هذه المسرحية وانت تحاول الهروب من الرقيب ؟

✽ لا ٠٠ انا لم احرب طوال عمرى من الرقيب فى كتاباتى ٠٠ ولكنى لم انشر سقوط فرعون لحظتها للمাত্র ٠٠ فانا دائما لى اعمال غير منشورة لأنى اكتب أسرع من الناشرين ٠٠ ادائى أسرع من ادلهم ٠٠ ولهذا توجد دائما أكثر من مسرحية فى ادراجى .

١ — لكن سقوط فرعون هى أولى مسرحياتك ؟

✽ لقد تأخرت فى نشرها ٠٠ والناشر يبحث دائما عن الجديد فى اعمالى ٠٠ لكنى حريص على نشرها حين يتوفر الناشر .



متابعات

× مسرح ×

((الهلاليات)) : الوعى فى لعبة تشخيصية

حلقاته الدائرية هو افضل شكل مسرحى يتواءم مع مضمونه ومخفه المحدد وهو الوصول الى وعى الفلاح المصرى .

فداخل قرية صغيرة ، يتحلق فلاحوها فى انتظار الشاعر الشعبى الذى يتأخر من مواعده مع سامر القرية . . فيقترح (منصور أبو السعود) أحد اعيان القرية تقضية الوقت من خلال لعبة يقوم بها (شحاتة) أحد الفلاحين الهلاليات (الذين لا يمتلكون شيئاً) . . يقوم شحاتة بدور المدة حتى مجئ الشاعر . ومن خلال هذا التشخيص تتشكل أمامنا تفاصيل الحياة اليومية فى القرية ويتنحصر الفلاحون أنفسهم وانسانيتهم ويقتامى وعيهم بمشاكلهم وحقوقهم حتى اذا ما جاء الشاعر فى نهاية المسرحية لتنتهى اللعبة ، لم تعد الامور كما كانت من قبل . . بل يصبح قدومه هامشياً بعد أن استعاد

« سألخلف حتى فى الآخرة » . . هكذا كان يردد محمود دياب فى أحاديثه ، فى الشوارع المكتظة بعائلات الاستفهام ظل طوال عمره مختلفاً ومتصادماً مع الجميع باستثناء الفقراء الذين هم أمه ، والذين ظل طوال حياته يدافع عن وضعيتهم على خشبة المسرح . . . فما من مسرح مصرى أصيل الا اذا استطاع أن يقطع أبطاله من قلب الريف المصرى ، من قلب هذه الاكثورية المعزولة ويجعل من وجودهم الانسانى قضيتهم . . ولهذا كان الفلاح المصرى بصورته الانسانية الصحيحة هو موضوع مسرح محمود دياب ببل حرص على أن يكون أيضاً هو جمهوره .

وفى مسرحيته (الهلاليات) والتي كتبها فى أواخر ١٩٦٩ ، اختار شكل السامر لمعالجة نصه كما سبق وعمل فى (ليالى الحصاد) الأكثر تركيباً من حيث بنائها الدرامى . . منطلقاً من اقتناع أكيد بأن شكل السامر فى

للظلم الواقع .. وهذا هو فعل المسرحية الثوري .

وتقترب الهلائية كثيرا من حيث الفكرة من مسرحية (الملك هو الملك) لسعد الله ونوس .. فالملك هو الملك هي أيضا لعبة تشخيصية ولكن لتعطيل بنية للمنطقة في أنظمة التكرار والملكية - كما يحدد عنوان المسرحية

لقد دخل (أبو عزة المغفل) عند سعد الله ونوس لعبة الملك فأصبح هو إنتاج والرداء ، وأصبح هو التجريد الرمزي لحاشيته حتى بحث مأساته وأنهياره ، حين فُتس عن وجهه متمردا على الاحتلال في التجربة .. فشرط الملك هو رموزه ورداؤه .. لكن عمدة محمود دياب (شحاته الهلغوت) مختلف تماما ويقف على النقيض من (أبو عزة المغفل) ، فهو لم يدخل اللعبة مبتكرا في ثوب العمدة .. ولكن حين أرضت عليه لعبة التكرار نزع منذ البداية رموزها وخلع العباءة للفضاضة وللنمل ودخلها بوجهه الحقيقي كفلاح بسيط .. « الرأجل بقويه مش بنوب غيره » ..

فلاحو القرية هويتهم ، وبعد أن تم فعل التغيير داخلهم وأصبح لسايرهم وضعية أخرى اكتشفوا من خلالها أنفسهم .

وإذا كانت بعض المروض التي تناولت المسرحية قد قامت بخطف مشهد حضور الشاعر في النهاية سعيا وراء استمرار محاولة الاكتشاف الذات لدى الفلاح فإن رؤية محمود دياب وإصراره على حضور للشاعر في النهاية ، ورفض أهل القرية الاستماع إلى حكاياته عن أبو زيد ودياب والبهلوان ، تبقى شرطا دراميا ، ضروريا وحاما .. فمع حضور الشاعر تنتهي اللعبة لكن لا تنتهي الحقيقة ، ولا ينتهي فعل التغيير الذي تم داخل ذات الفلاحين .

إن محمود دياب لا يمد يد للعون إلى أبطاله بحثا عن حلول لمشاكلهم بل يتركهم يمانون من أجل التعرف عليها من خلال التعرف على أنفسهم .

أنها لعبة تشخيصية :

والمقصود باللعبة مسرحيا أن ما يتم هو تمثيل أو تشخيص وليس محاكاة للواقع .. فالفلاحون هنا لا يقتصر دورهم ولكن يشخصونه .. واللعبة وظيفة أخرى هي أن الأحداث الشخصية تتم أمامنا فندرك مغزى المؤلف أو درسه السياسي الواضح ، وهو أن التغيير يبدأ من الوعي بالمشكلة ، ليس الوعي الفردي ولكن الوعي الجماعي .. ومن ثم المواجهة الجماعية

لم يهتم بها كثيرا في هذا العرض ملتزما بالبساطة التي حددها اطرار مسرحية محمود دياب ، مكتفيا فقط بوضوح الفكرة واسلوب التخرير خاصة وانه تخلى تماما عن الاضاءة وعن الاجهزة اللضخمة وقطع الديكور على اعتبار ان عرض المسرحية الحقيقي هو داخل بيئتها الطبيعية في قرى الريف المصرى .

اما داخل مسرح منف فقد استطاع الدكتور نعيم راشد مهندس الديكور ان يحقق اضافة هامة للعرض المسرحي حيث قام بتحويل حديقة منف الى بيئة ريفية امكن وضخ جمهور المتفرجين داخل اطارها التشكيلي الذي قام بتصميمه حتى اصبح الجمهور مشاركا بالضرورة في المشهد المسرحي ، الامر الذي منح المسرحية حيوية تشكيلية ومناخا ملائما مع طبيعتها .

كصلاح يفتش عن وعيه الذي يتقاسم اماننا لحظة بلحظة .

وقد اختار الدكتور هناء عبد الفتاح مخرج الهلافت (التي قحمت على مسرح قاعة منف بصحيرة ثقافة الجيزة) الالتزام تماما برؤية محمود دياب التخريرية ، مركزا بالاساس على حركية الموقف الجماعي ، فاثرياء القرية في ناحية ، يتحركون مما ويجلسون مما في مستوى أعلى وكانهم خارج سامر الفلاحين ، الذين حرص المخرج أيضا على جماعية حركتهم ونقطتهم وجلستهم ، لكن هذه الحركية للجماعية فقدت الكثير من ابداعات هناء عبد الفتاح من حيث تعامله مع جسد الممثل كلغة اساسية في العرض كما سبق وفعل في عرضه السابق (الفيل يا ملك الزمان) . بل ان منهج الالقاء والتقطيع الذي سبق ان استخدمه من حيث دقة الصلاصة القائمة بين نبرة الصوت والمعنى

× سينما ×

زوجة رجل مهم : السقوط من ارتفاع شاهق

تعالوا نرى ونفتكر .

يهدى « محمد خان » فيلمه الجديد « زوجة رجل مهم » الى صوت عبد الحليم حافظ الذي نسجت منه رومانسية صبايا التي كبرت حتى صارت هذا الانهيار الكبير . انها شجاعة من محمد خان ان يصنع فيلما عن

للذين عاشوا الاحداث وللذين سمعوا عنها ، للذين عاشوا معارك للشوارع وللذين وضعوا الكلابشات في المصاصم ، تعالوا نفتكر .

لأطفال الحواري الذين كبروا ويبدو المشهد كله الآن لهم كنكسرى غائمة ،

للشباب ابنا لأى أسرة • انه ابن
الجهاز ، دمج نفسه به ، ومصالحه
هى مصالح الجهاز •

هذا الزمن وعن تلك الاحداث ، مع
تصور كل المشكلات التى واجهها في
الرقابة ومن وزارة الداخلية •

شجاعة سياسية طبعها !!

اعدلوه هم اعداء السلطة ، وليس
له اصحاء فالسلطة لا تعرف الصداقة
بل المصلحة واللاحق •

نحن امام توال للفصول ، ربيما
وخفيضا ، من مفتصف للسطينيات
حين تخلقت الاحلام المساوية •
حلم فناة في الغرام ، وحلم شاب في
السلطة ••

يقزوج ضابط مباحث المنيا من
ابنة مهندس الرى • والزواج في حالة
ك هذه عماية الحاق •• يصنع لها كل
شئ : المنزل والاثاث ، وينتقلان معا
الى القاهرة حتى اصبح في جهاز
مباحث أمن الدولة •

الحب بطريقتة « أنسى روى وياك ،
وان ضاعت تبقى فذاك » ، الحب
المازوكى والسلطة بطريقتة « قول
ما بدالك احنا رجالك •

خيالات أبناء الطبقة الوسطى التى
تتصق دائما ككوارث •

هى تكف عن الحلم لانها الحقت
به كزوجة للمتمسة والمناسبات
الاجتماعية وللظهر اللائق •• وهو
تمادى في الحلم الذى وظف في سبيله
كل شئ : زواجه ودعاء أبناء الطبقة
الوسطى للرعيين في التسلق والمداينة
•• لكن الله غالب •• والدولة فوق
الجميع •• ومثما دمجت امرأة بمصالح
رجل •• دمج رجل بمصالح الدولة •
لكنه الصغير ، عليه ان يمرغ وجهه
في الوحل امام الكبار (الذين يكرههم)
وعليه ان يحطم رؤوسا على منبج
الرضا السامى للاله المعبود (الدولة)
وعليه ان يحصل على اعترافات بالقوة
ويتربص بكتاب مسالمين •

ابنة مهندس الرى التى تذهب الى
جامعة اسيوط من مدينة المنيا ،
وضابط مباحث المنيا الذى يختالزوا
بقدراته على اعطاء الاوامر لمباد
الله •

« هو » ينهر بجمالها و « هى »
تنبهر بسلطنته • حب لها هو الرغبة
السادية في التملك حتى يكتمل مثلث
السلطة - الملكية - المرأة الجميلة •
واستسلامها له هو الوجه الاخر لما
يبدو قدرته الفائقة على تحريك الامور

لا نعرف شيئا عن أسرته •• فهو
يتنصل منها ، وعندما يذهب للزواج
يصحبه مدير الامن •• لم يمد هذا

يقتل فيها « الكولونيل » حماء المهندس للزراعى وينتحر ، لكن يتحقق المذنب الوهمى لحياة الطبقة الوسطى على الصورة الوحيدة الممكنة : الانتحار الجمامى .

١ هناك مشكلات كبيرة فى تركيب الفيلم ، فالازدحام الكبير بالوقائع والحوارات السياسية يوضحان فى لقطات كثيرة أمام وقتائع تسجيلية وكائناتنا نقرأ فى الجرائد والتقارير الموضوعية لهذه الأيام ، التى تعطى خيوطا كثيرة لمعالجات عديدة فى أفلام مختلفة .

وفى رأينا أن محاولة إعطاء صورة شاملة للمجتمع وطبقاته وصراعاته السياسية والاجتماعية فى شريط سينمائى واحد أدى لتشويش كبير .

التفائل والضحية

وهناك أيضا مشكلة إيديولوجية كبيرة فى مسألة الكولونيل ، فالوقوف بجوار جهاز القمع عاقل وديمقراطى لكن شخصا طائشا ومفلسا هو السبب وراء العنف السادية ، لكن الجهاز لا ينفذ نفسه كما أوضحنا بل يظهر نفسه من أمثال هؤلاء المنفلتين ، ويبدو كأنه الحكم المالح الذى يحافظ على مصالح المجتمع وأمنه . والحقيقة أن هذا الجهاز هو آلة للعنف والسادية وأن الجميع ضحاياها ، وأن آلية عمله هى التى تخلق الروح الشريرة للمنفذين

كل شيء مباح للوصول الى أعلى ، وكل شيء مباح أمام رجل السلطة التى تخلق لدى رعاياها نفسية العبيد . . عبيد يفعلون كل شيء لرجل السلطة طالما بقي ممسكا بالكرياج . وينهلون عليه عندما يفقد . . لا يمارس القمع سوى مقموع ولا يسحق الآخرين سوى منسحق . . العبد على شاكلة سيده ، هكذا كان الأمر وسيكون . يستمر كل شيء فى سيره المعتاد حتى تأتى خمسين يناير ٧٧ وتسقط الأوامر وينكشف عجز الجهاز أمام أصحابه وبشاعته أمام المجتمع ، لكن الأجهزة تنفذ نفسها اذا أتى الطوفان بوضع ابنائها تحت أرجلها . ويجد الكولونيل نفسه بلا سلطة . . لم يعد هناك من يكاتبه أو يهابه ، حتى امراته لنصرفت للتسلي مع نساء أخريات ، رجالهن مشغولون « بالبرزنيس » أو بتعذيب أبناء الناس نسائملأن فراغ حياتهن يلعب للقمار وتحقيق العواطف الشاذة لأنهن ارتضين الاحاق بالرجل السيد المهاب الذى يملك للسلطة أو المال أو كليهما مما .

تتحقق الأحلام من هذا النوع على صورة مسألة . . لم يتبق من رجل السلطة سوى للفظاظة والعنف ، ولم يتبق من فتاة عبد الحليم حافظ سوى الخنوع . . وعندما يأتى أبوها لاتخاذها تفتنى الحكاية بمذبحة ،

الجميع مذنبون وضحايا فيما يتعلق بتمديدات حياتهم الشخصية .. لكن الدولة فوق الجميع ، مذنبه فقط . هي التي صنعت الاوغام والمغنين والنماذج هي التي خلقت احلام الاستبداد او الاتسحاق المتطرف ، هي التي تورم الجميع وتصنع لهم ادوارهم ، وتعطيهم بأياديهم وايادى ابنائهم .

الفيلم يبرىء للدولة ويبرىء الجهاز ويظهر العملية كلها على انها نتاج انحراف نفسى للشخصا ص ، ومن هذه الناحية يساهم مساهمة كبيرة فى ترويج هذا النوع من الاضاليل للضارة .

لا نستطيع انهاء الحديث عن الفيلم دون الاشارة بالاستوى الرفيع للممثل « احمد زكى » الذى يقبلور فيها بعم فيه كأحد اكبر الممثلين المبدعين فى تاريخ السينما العربية ، على الرغم من أن اطلة المخرج له فى الجزء الاول من الفيلم قد اتسمت بكثير من المبالغات . بقية الممثلين قاموا بادوارهم بشكل عا دى . لا يبقى نبيل بدم ذلك كله سوى صرخة الذين خرجوا صباح ١٨ يناير ٧٧ كى يرفعوا الى السماء صيحة للذين لا يحطون احلاما هي حضانات الكوارث وللنواب .

حسنى عبد الرحيم

وتضحى بهم وقت للزوم ... ان الشياطين التى ركبت الكولونيل هي جزء من روح الجهاز الشيطانية التى استخدمته فى تعمير اراءات الاخرين حتى يحمر نفسه فى النهاية .. ان القتال للفرد (الكولونيل) هو ضحية فى نفس الوقت .

هناك ايضا حقيقة تاريخية بالنسبة لأحداث يناير ١٩٧٧ تبدو مفارقة او مضادة لما يقوله الفيلم :

هي أن جميع الضباط الذين قاموا بتفليق قضايا يناير ١٩٧٧ ، قد تمت ترقيتهم الى مراكز أعلى ، فالجهاز « لا ينفذ » ولا « يظهر » نفسه .. لكنه يزداد عنفا فوق عنف ويدفع بالمتفلسين الى أعلى .

الفتاة الحاملة ايضا تبدو كضحية بريئة لهذا الكولونيل العنيف اللفظ . هي المرأة قد ارتضت لنفسها الالتحاق برجل تفتح امامه الابواب ويخافه الناس ، وتركت حياتها لى تمتع هذا الشقى الشرير ، وتجد بجيلا عن جنب حياتها فى الاستماع مساء الى : «اهواك والدنيا تجينى معاك» . هي ليست ضحية بريئة ، لقد اختارت وقبلت وخفعت الثمن .. بقى فيها شيء طيب متعلقا برومانسية الصبا لكنه ثانوى وسلبى .

X معارض X

كيف يتحدث التشكيليون عن فنهـم التشكيلي ؟

حصلت على جائزة الحفر الثانية في معرض الطلائع عام ١٩٧٦ • واشتركت في المعرض العام ٧٦ - ١٩٧٧ •

أما سامح الميرغنى ، فمن مواليد لنيا ١٩٤٨ • بكالوريوس فنون جميلة ١٩٧٢ • كان أول قسم الحفر بتقدير جيد جدا • عضو نقابة الفنانين للتشكيليين • وقام برحلة الى فرنسا وإيطاليا وإسبانيا • يعمل بالمركز القومي للفنون للتشكيلية • شارك في معرض الحفر المصرى المعاصر ١٩٧٣ ، وشارك في المعرض العام أعوام ٧٣ - ٧٤ - ٧٥ - ١٩٧٦ • أقام معرضه الخاص الاول بأتيليه القاهرة عام ١٩٨٠ •

* * *

صدر الفنانان ، الميرغنى وكريمة ، دليل معرضهما بنص ، يحمل رؤيتهما الجمالية لملاقة الفن بالحياة ، يقول :

« اذا كانت الثورة علم تغيير للواقع ، فان الفن علم تغيير الانسان • اذا كانت كل الحرية في الثورة ، لانقياد ولا اكراه ، فان كل الحرية في الفن ، لانقياد ولا اكراه •

اذن ، الفن مع الثورة ما دامت للثورة مع التحول ضد الثبات ، بحيث يتجانب طرفا المبالاة :

أقيمت في الشهر الماضى بالقاهرة ثلاثة معارض تشكيلية • الأول للفنان سامح الميرغنى وكريمة ياسين والثانى للفنان عمر جهان ، والثالث للفنان عز الدين نجيب •

تحرير الخيلة

قدم الفنانان سامح الميرغنى وكريمة ياسين معرضهما المشترك ، في أتيليه القاهرة ، بقطعة للشاعر أحمد عبد المطلبى حجازى ، كان قد كتبها - هو أيضا - في تحية للفنان على رزق الله ، تقول :

« قل هو اللون ،
في الفهد كان ،
وسوف يكون غدا ،
فاجرح السطح ،
ان غدا مقم ،
ولسوف يسيل للدم ،
* * *

الفنانة كريمة ياسين ، من مواليد المحلة الكبرى • وقد حصلت على بكالوريوس للفنون الجميلة قسم الحفر عام ١٩٧٥ • وهى عضو نقابة الفنون التشكيلية • وقامت برحلة فنية الى كل من فرنسا وإسبانيا وإيطاليا •

فلسفة وعلم اجتماع من الجامعة الليبية
١٩٧٣ • مقيم بالقاهرة منذ ١٩٧٦

أقام عدة معارض فردية وجماعية
بمدينتي بنغازي ومصراتة خلال ٧٣ -
٧٤ - ١٩٧٥ • وأقام معرضا خاصا
بجامعة القاهرة عام ١٩٧٩ ، ومعرضا
بأتيليه القاهرة ١٩٨٣ •

« لن تكون حياة الناس عادلة ، الا
إذا كانت حافلة بالجمال » - رأمبرنت

« لم يكتمل وطني بعد ، روحك
بعيدة ، ولا ملك لي » - أدونيس •

بهاتين القولتين ، لرامبرنت
وأدونيس ، صدر عمر جهان رؤيته
الذاتية لعمله التشكيلي :

« انها ليست تحولات لون يطرا
على حفة من الرهاد ، أو ورقة بيضاء
تاكلها النار • هي معاناة أشبه
ما تكون بتحولات القربة وأجنحة
للظلمة المتلاطمة عند الفسق ، تحتور
عمق الذات من خلال اتانيم العين
والرمل والنور •

لم تكن غربة مكانية أو زمانية
فصعب ، بل جمرة توهمت فاضاعت
حواف الروح للكابية ، وألقت بظلالها
الحارقة على الجسد •

ومضة شملت وجود للذات المهدد
بالموت والتفسخ ، بينما ظل ذلك
للحنين الأبدى للانسان المجهول الغائب
يكابد خشونة الامتزاج بالسياسة

الثورة في خدمة الفن ، تشق للطريق
أمامه ، تنسف القوانين الاجتماعية
المليقة السائدة ، المطلة لحرية
الانبداع •

ويكون الفن في خدمة الثورة ، يطيح
بالعقل - المنطق - الوعي الثابت
الساكن وقوانينه الثقافية المحنطة
ويطلق سراح المخيلة •

المستقبل للخيال

أن هذه العلاقة بين الفن والثورة
الاجتماعية ، هي علاقة أضداد
، تتجاذب في نقطة وتتناثر في أخرى :

الثورة الاجتماعية تسير بالحاضر
الى المستقبل ، للفن يقيم في المستقبل •

اذن ، للفن غاية في ذاته • انه
تاريخ الانسان العاطفي ، غير قابل
للأدلة • للثورة الاجتماعية وسيلة
للانسان الغاية • ويلفتان - فقط -
في « نقطة تصالح الأضداد » ، عندها
يكون الفن قانونا للثورة الاجتماعية ،
وليس العكس •

أي عندها يكون المستقبل قانونا
للحاضر •

الفلسفة ، التشكيل ، الأتوب

معرض الفنان عمر جهان ، أقيم
في مقر الرابطة الليبية في القاهرة •

وممر جهان من مواليد مصراتة
بليبيا ١٩٤٩ • حصل على ليسانس

والبراعة ، الغربية واللقيا ، السكون
والحركة ، العضوى والمجرد ، الأنسا
والموقف ، الحب والاختيال .

✽ الزمن الموحش ، فساد الأمكنة ✽

انظر واقترب .

كان هذه الخنوش والندوب ، وأثر
الأطاسر الحادة في عجمائن اللون
الترابى الحار ، طريق يبتعد ، أو
مجهول يتكشف ، لا يختفى حتى يتجلى
فيستر ضبابه للكثيف حالة السطح
الأولى المكتظة بالزخارف والقيمات
التراثية : احصنة / أقواس / أهلة
ويشعل حالة أخرى كانت مطلقة ،
فتجد مشحونة بما يشبه المجال
المغناطيسى ، ومشدودة لى للشكل
المحض المستحيل .

لقد تخلقت لوحات هذا المعرض
(تحولات ٨٦/٨٧) عبر « الزمن
الموحش » و « فساد الأمكنة » . عبر
خصوبة الأشياء للعادية ضمن لطار
الغنى - للوطن .

ثمة يد داكنة تلطم فجر الصحراء
وسماولتها ، أحجارها الصغيرة اللامعة
وعصافيرها ، لتلقى بها في غياهب
السجن .

ثمة ظلل رائح يلوح بمنديل أبيض
ووردة حمراء صوب الآتى .

ما بين ثنائية جارحة وتوحد صوفى
رائق ، فتواتر أنشودة ما ، خافتة
وضئيلة ، لمقارعة القهز والقبح ،
سعيًا حثيثًا نحو الحرية والانسان .

وما بين هويتى الفنية الخاصة ،
وما أنجزته من عمل غنى متواضع ،
تنتقد تلك المسافة التى قد يتصخر
على اجتيازها .

ولكن . . أنظر واقترب .

اختراق السكون

حول أعمال الفنان كتب القصاص
للفلسطينى والناقد الفنى محمد عنابة
يقول :

« فى أعمال عمر جهان ، ومبر
تجربته التى تأخذ مساحة زمنية
تتصدى الخمسة عشر عاما ، تلحم
للعين باليد ، لتهمد طريقا رافعا
نحو معرفة الواقع : واقع مريروانساني
ملء بالأحلام والأنيات والرموز
البسيطة والدلالات الواضحة . واقع
قاس لكنه يحوى على أبعاد عديدة
للرقرة والفرح .

هو واقع صادم ومقتحم وضدى ،
يرسمه الفنان بكل خشونة ، ماديا
ومعنويا . يبدو أكثر طمًا فى حالة
للصدام معه ، عبر شخوصه المكسورة
والممزقة والمخورة والمشوهة ، السابحة
والمنتظرة والمتحيرة ، عبر الجسود
المتحرك ، والتجمع المشتت .

لوجوه الطيبة الحاملة ، والمتألمة ،
لطيور السابحة فى فضاء ملء
بالاحتمالات والقهر والنذر . تقودنا
يد الفنان الى مواجهة الدهشة
واختراق جدار الصمت ومساحات

السكون ، وفتح طريقا لدلالات نبيلة
واشارات تتباين فيها المعاني متقاطع
وتلتحم وتتجمع .

ليذكر المسرح بالثقافة الجماهيرية
١٩٨١ ، وجائزة الاستحقاق بالمرض
للمام ١٩٨١ ، والجائزة الثالثة في
مسابقة الطبيعة بالمجلس الاعلى للثقافة
١٩٨٥ .

انه يريدنا الاشياء من الداخل
ويدعونا لفتوغل فيها . يعيد
اكتشاف احساسيس قد تكلمت
وتحجرت وابتغلت . انه يعيد الدهشة
ومساحات الانتظار والسكون المتأرجح .
ببساطة ، يريدنا ان نرى الاشياء كما
هى ، بكل براءة .

حديث المكان

المعرض الثالث ، كان معرض الفنان
المعروف عز الدين نجيب ، بأتيليه
القاهرة كذلك .

ولد عز الدين نجيب بالشرقية عام
١٩٤٠ . تخرج من كلية الفنون
الجميلة بالقاهرة ، قسم للتصوير
عام ١٩٦٢ . درس بمرسم الاقصر
٦٢ - ١٩٦٣ . اقام عشرة معارض
فردية وثلاثية منذ ١٩٦٤ ، في مصر
تمثل مراحل تطوره .

اقام معرضين فرديين في لندن
١٩٧٢ - ١٩٧٣ . شارك في المنيبد
من المعارض التي تمثل الفن المصري
بالدول المختلفة ، مثل غورنبا والمانيا
وايطاليا والاتحاد السوفييتى
واسبانيا والهند والصين وبلغاريا
والبحريز .

حصل على عدة جوائز ، منها
الجائزة الاولى للتصوير بالثقافة
الجماهيرية ١٩٧٠ ، والجائزة الاولى

وله نشاط نقدى معروف ، منذ
١٩٧٢ ، في مجلة « اللطيفة » وبعض
المجلات المصرية والعربية . وحصل
على الجائزة الاولى في النقد من
المجلس الاعلى للثقافة عن بحث صدر
بعد ذلك في كتاب « فجن للتصوير
المصري الحديث » عن دار المستقبل .
وله مؤلفات ادبية في القصة القصيرة
منها : انفلت الفيروزي ، اغنية
الدمية ، الصادرة مؤخرا عن دار الفكر
بالقاهرة ١٩٨٧ .

تقول ولا تقول

قدم الفنان والناقد مختار العطار
كلمة في المعرض - الذى افتتحه الدكتور
مصطفى عبد الحظي ، رئيس المركز
القومى للفنون التشكيلية - قال فيها:

« ان العلاقة بين ثقافة الفنان
وابداعه علاقة حيوية ، فكلما ارتفعت
ثقافته واتسعت مدارفه وتعمقت
تجربته ، تحول عمله الى تحفة جديدة
بالمناخ الكبرى .

وفي حركتنا الفنية قلة من الاعمال
للراسخة التي تغطي بهذه الصفة ،
منها ما شاهدها في معرض الفنان
عز الدين نجيب .

اللوحات الصخرية التي انتظمت
جدران القاعة كانت تعبرا بليغا عن
الشخصية المصرية بكل أبعادها
الانسانية ، بالرغم من أنه لم يصور
فيها كائنات حيا الا نادرا .

يغلب على الظلال ايقاع بطيء
يكاد يسمعا ديبب الاشباح في كل
منعطف .

هل قالت الاطلال ؟

ولكن ، هل تقول اطلال واحة
سيوة للفنان نفسه ، وبماذا أسرت؟
هذا ما يجيب عنه الفنان عز الدين
نجيب .

« نافقتي الواحة وباحت لى
بالأسرار .

هذه الأطلال الباقية في أطواف
الطين فوق قمم التلال ، ليست جدراننا
لما كان في الماضي بيوتا أو حصونا ،
انها ما تبقى من أهل هذه المدينة ،
عنفما اكتسحهم السيل وحاصرهم
للطوفان ، أو هي دحمة للحرب الأهلية
حين اجتاحتهم ، قراوا لى فوق القمم
كمالقة أو حكماء أو مرده ، يتجادلون
أو يتعانقون أو يتقاتلون ، ويمطون
الى باستلاء قائلين :

- لم دهشتكم ؟ اليس هذا ما
تفعلون ولكن بلا بطولة ؟ اننا على
الأقل قاومنا ببسالة ، قاومنا الغزاة
واللصوص والسيول والجفاف والريح
للحامية ، عراة الا من أطواف الطين
التي بنينا منها حصونا ، وما زلنا
نقف صامدين . فهل صمدتم أمام ريع
واحدة ؟ قلت : ألم يكن الخوف هو
الدافع وراء كل ما صنعتم ؟

تالت الاطلال : ولم لا ؟ الخوف
دافع انساني للمواجهة ايضا . وليس
للهرب فقط كما تفعلون !

استطاع عز الدين بقدرته التصويرية
للخلة وثقافته العريضة ، أن
يستفيد بمعطيات مختلف المدارس
الفنية ، ويحقق المبادلة الصعبة في
لوحات جميلة جادة قوية للتعبير ،
تقول ، لكنها ليست روائية بأي
حال .

انها حصاد رحلته الى واحة سيوة
ذات التاريخ المشرق والحكاسيات
والأساطير ، حيث راح الاسكندر الاكبر
منذ آلاف السنين يقدم القرابين لألهة
آمون . هناك حيث تقص الاطلال
والاشباح أكثر القصص ايلاما
للنفوس ، عاش فناننا وسجل
رسومه السريعة التخطيطية التي صاغ
منها هذه للتكوينات المثيرة .

تحدث بلغة الشكل فقال كل
شيء في قوة وبلاغة . انتقصد في
الألوان والتفاصيل ولكنه ألم بكل
صغيرة وكبيرة . يستطيع الملقى أن
يحلم ويتساءل ويتلقى جواب السؤال ،
فالحيوية الدافقة التي أودعها للفنان
اطلال بيوتته القديمة ، توقظ الماضي
في جدرانها المتداعية . وتعيد الى
نوافذها المظلمة الفارغة وجوه الجنو
خلف هومات الجنادق يصوبونها نحو
المغربين .

الأول : الاستماعة « بالشعر والادب »
في وضع مؤشرات أو علامات تؤدي
الى عالم التشكيل .

والثاني : تقديم كل فنان لعمله
التشكيلي برؤية « كتابية » منه ،
تشبه « البيان » النظري ، يتحدث
فيها عن تصويره الجمالي للفن بعامة
وعمله بخاصة .

وقد يتحفظ البعض على هذه
الاستماعة بالادب في تقديم اللوحات
وقد يتحفظ آخرون على بعض ما
تنطوي عليه بعض هذه « الكتابات »
من اسراف أو حدة .

ولكن ، لا بأس ، فطى الرغم من
هذه التحفظات ، فان هذا الامر ينطوي
- مع ذلك - على فائدة هامة :

هي تعريفنا كيف يرى التشكيليون
الفن وعلاقته بالحياة ، وكيف يرون
أعمالهم وسعيهم للفنى .

وتبقى دائما ، على أى حال ، تلك
المسافة الدائمة بين الطوح النظري ،
والإبداع التطبيقي .

هذه المسافة ، التى سيظل الفنان ،
الى الأبد ، ساعيا الى قتلها .

ح س

قات : ولكن الفتنة الاملية نجحت
فيما فشلت فيه السيول والرومان
ودمرتكم .

قالت الأطلال : نعم . ولكنها لم
تقتلنا . انما قتلنا يوم مات فينا
هـم ، الالة . ولم يبق لنا شئ نخاف
عليه الا نساغنا وحقول الزيتون ،
وصار على الأخ في سبيل ذلك أن
يقتل أخاه . وهنا كانت المهمة يسيرة
أمام اللجو البرابرة للقاسمين من
الغرب ، ليجهزوا علينا بسيوفهم .

قلت : لكن العميون ماتزال تتدفق
بالمياه وتنشر الخضرة والامل لاحادكم
قالت الأطلال : نعم . لكن احادنا
قصار لا يطعمون بحالم افضل ولا
يحفلون الا بالطعام ، ويواجهون الريح
بلا عزيمة لهذا يلتهمهم السيل وتنضب
العيون ا

هكذا لجيت نداء الواحة كى اطفى
ظمئى وسط الحصار والهجير ، ماذا
هى ترضنى ظامئا الى داخل أسوارى
وتواجهنى بواقعى ، لكنى عدت محملا
بهذه « الأطلال - المواجهة » .

وبعد ، فهذه « المكاشفة » ليست
تفسيرا للوحات ، قد تصلح - أو
لا تصلح - مفتاحا لباي هذا الصالح
للشجى ، بعد أن انتهيت من رسمه .

مفتاح لى قبل أن يكون لكم .

الادب والتشكيل

اخذ ، لقد اتفقت المارضى الثلاثة
في أمرين :

× نكتب ×

قراءة في رواية « الكاتب والصيد »

الرئيسية في الرواية: الكاتب ، والصيد يسير كل منهما في طريق مختلف ، فالصيد يتجه الى البحر ، بينما يتباعد الكاتب عنه . ويعبر الكاتب - خلال تأمله للحظة شروق الشمس - عن شوقه للحظة ميلاذ جديد يتدفق فيها ابداعه بعد أن جف نبضه ، ويتوق الى نورا « ليله الصيفي المشع بالشمس » (ص ٧) . ولا تنسى المقصدة أن تذكرنا بوجود السلطة المظلمة في « كشك المراقبة فوق التل الصغير » والتي تجثم على صدور الصيادين فتتمهم من الصيد الا بأولمرا . ويهدد تأمل الكاتب للحظة الشروق ، يولي وجهه نحو « جمصة » ، القرية التي وقف أهلها من الصيادين يتسولون بصاريح الصيد من كشك المراقبة . ونعرف من سطور الجريدة التي يقرأها الكاتب أننا في زمن الحصار الاسرائيلي لبيروت في صيف عام ١٩٨٢ .

في الفصل الاول - من الجزء الاول - نفوس الرواية داخل نفس الكاتب الذي يحاول استعادة لحظة صومية مرت به عند شروق يوم بعيد ، لقد هجر ذلك الاق الطولي ، والتوجه الابداعي الذي عرفه في صدر شبابه . وهو يتذكر بقلق ملاقته بنورا التي

دائما يفاجئك رمسيس لبيب - في رواياته وقصصه القصيرة - بعالم رواي من نوع خاص ، عالم من خلقه وان لم يفقد صلته تماما بعالم الحياة اليومية لواقعنا . ولذلك كان رمسيس لبيب في اغلب اعماله السابقة يختار التعبير اسلوبا للتعبير من عالمه الروائي : بتضخيمها للواقع أو رؤيته في خلال عدسات مشوهة ، من أجل التعبير الوجداني الكثيف والجارف عن الحالة الشعورية للشخصيات ، والحناسها بالعالم في حولها .

لكنه في روايته الأخيرة « الكاتب والصيد » يخطو خطوة الى الامام - بعيدا عن التعبير يتنحو واقعية تقتلحس الطريق الى التعبير من واقع الوطن في لحظته الراحنة ، في نفس الوقت الذي تحاول فيه الافصح من واقع داخلي تعيشه شخصيات الرواية .

يبدأ الجزء الاول من الرواية بمقدمة غنائية رقيقة ، تصف - في جمل طويلة بطيئة - هذا العالم الذي سوف ندخل اليه ، وحيث تتحد الشخصيات بالطبيعة ، وحيث للطبيعة نفسها كائن حي « يتنطى .. ويشعل الدم القاني في شرايينه » (ص ٥) . وتقوم المقدمة أيضا بتقديم الشخصيات

تجدو مستحيلة التحقيق • وفي النهاية يلجأ الى سطور لكازانزاكس ، لعله يعيد اليه سلام روحه •

في الفصل الثاني نتمعرف على الصياد « ود » الذي يحيا في جمصة التي لم تعد جمصة ، وفي الوطن الذي لم يعد وطنًا • لقد ترك الجمصيون صيد السمك والسمان باوامر للسلطة « لم يعد امام الجمصيين الا للسفر الى الخارج ، ان يهجروا مهنة الاباء والاجداء ويعملوا فواعلية في البلاد البعيدة •• هانت جمصة على اهلها » (ص ١٨) • ويعود ود بذكرته الى علاقته بجده الذي علمه كيف يركب البحر ، والذي يفخر بانه انجب في حفيده « صيادا حقيقيا وجمصيا حقيقيا » (ص ١٩) ، وهو الذي زرع بذائله الكرامة والجرأة « من يهم بضربك باذر أنت بضربه • لكف المسابق سابق » (ص ٢٠) • وتقوده تأملاته الى علاقته بجبيته « سمره » التي ولد حبها في قلبه حين كان صبيا وظل يكبر ، لكنه اليوم لا يجد فرصة التحقيق - مثل علاقة الكاتب بنورا - « فلو يعود صيد السمان وصيد المكن ••• تصبح سمره لى برغم جشع امها ونذالة وجبن اميها » (ص ٢٤) وفي نهاية الفصل ياتي « سيد البحراوى » ، الذي كان معلم ود بعد جده •

في الفصل الثالث نعود الى الكاتب الذي « منذ سنين طويلة وهو يكتب بالجلوس على الشاطئ » (ص ٢٦) شاطئ البحر وشاطئ الحياة معا •

ويعود بذكرته الى طفولته - ولنلاحظ ان العودة بالذكره الى الورا هي أسلوب من بين أساليب هذه الرواية للكشف عن الشخصيات - يذكر الكاتب علاقته بأبيه التي تشبه علاقة الصياد ود بجده ، ولحساسه بالغربة عن كل اولاد القرية لانهم ياملونه « كنصراني » ، كما يتذكر ايضا معلمه « عبد الله الفرماوى » - الذى يتوازى مع سيد البحراوى معلم الصياد ود • لقد ساهم عبد الله الفرماوى - مع أبيه - في استيعابه لجوهر علاقته السوية بالعالم • يقول الاب : « كل المسلمين الى شيفاهم عنيك كانوا زمان مسيحين زيك تمام ، وقبل المسيح كنا كلنا بنعبد الاصنام » (ص ٢٩) ، كما يقول عبد الله الفرماوى : « للتعصب شئ كره ، انه ضد الدين •• ويقوده معلمه الفرماوى الى كتب السير الشعبية والقرات ، وحتى تلك الحكايات التي لا توجد في الكتب • وفي نهاية الفصل ، يستيقظ للكاتب من ذكرياته على صوت « زين » - بائع الاصدااف واحجار الشاطئ - الذى أصبح يحترف للكذب ويبيع الكلام المسول بعد « ان كان في زمانه ريسا كبيرا ، وكان من أئكى الناس في جمصة » (ص ٣٦) ويذكره هذا بعبد الله الفرماوى أستاذة الذى « بعد ما أصيب بالشلل النصفى اخذ يبيع للحوى لاولاد للقرية •• » (ص ٣٧) ، لكنه على عكس زين « كان كثيرا ما يعطى الحوى للاولاد بلا مقابل • كان يمقت الكذب ، يقول ان من يكذب ليس رجلا » •

وفي الفصل الرابع نتصرف على علاقة ود بسمره في لحظاتها المختلصة . لقد ذهب جده يوما ليطلب يدها لود ، فكان أن طلب أهلها من ود « تسافر بره ٥٥ » أنت عفى وتقدر تشتغل بشعر رجالة « (ص ٤٣) . لكن الجسد يرفض ذلك بقسوة ، في الوقت الذي فيه « يضيع موسم السمان ، ويستحيل على ود أن يجهز نفسه في عام أو عامين » (ص ٤٤) . ولا تبقى أمام العاشقين الا لحظات شوق مصروقة ومبتورة ، شوق لا يمنحه الواقع - الذي فرضته السلطة بمنع الصيد - فرصة للارتواء . ويجرى ود خارج القرية « ويظلف بيوت حصاة وراه . يرمى كشك المراقبة بنظرة سريعة . ويندفع الى البحر ٥٥ ويخلع ثيابه ، ويرمي بنفسه الى البحر » (ص ٤٦) .

وفي الفصلين الخامس والسادس ، يعود الكاتب الى علاقة حب قديمة ، علاقة بسيطة ومركبة معا ، بريئة وحسنة في آن واحد ، حين عشق روح الفتاة جميلة ، وجسد أمها الأرملة المضارية . لقد حاول أن يجمع بين البراءة والحنس ، ففقد البراءة الى الأبد حين أصبحت جميلة بالجنون . ثم تكون حادثة غرق واحد من المصطافين سببا في إثارة كولمن للقلق للوجودى بداخله ، حول الانسان ، والموت ، والفن : « هكذا تنتهي الحياة في لحظات ، في لحظة ؟ . ينتهي للكائن الانساني المحتشد بالارغبات والاشواق والتفكرات والاحلام ٥٥ ؟ ما جدوى الحياة اذا كان كل شيء

ينتهي بالموت ؟ ٥٥ الاسئلة القديمة المحيرة والمغربة ، والتي ظلت بلا اجابات قاطعة ونهائية » (ص ٥٧) . لقد كانت هذه الاسئلة تعذب الكاتب يوما ، فتتخلط العذابات الوجودية بالأم للواقع ومماناة للجماهير ، « في السنوات الأخيرة أصبح آلباب الرمادى الذى يترك ويترك رمزا لرحلة الانسان ، رحلة حياته ورحلة اشواق واحلام خالصة من العناء وعالم للتيه ٥٥ » (ص ٥٨) . كان هذا التناقض يحيا دائما بداخله ، « كان يخشى أن ينتهى به الامر الى الجنون » (ص ٥٩) ، وتصبح الحجرة التي يستأجرها ليأيم معودة في المصيف رمزا لهذا العالم ، الحجرة الغريبة ٥٥٥ سيقضى فيها أياما ويمضى ويتركها لنزيل آخر . لضيف عابر آخر ينسام حيث كانت أنفاسه وأفكاره ومومه ، سيضع الضيف الآخر أشياءه الصغيرة حيث يضع هو أشياءه الآن » (ص ٦٠) . لكن من قلب هذا القلق الأحمر ينبعث - أحيانا - في كلماته ضوء الامل ، « كانت أنفاس الربيع الدافئة تسرى في كيانه فتنتفض فيه الحياة من جديد » (ص ٥٩) . « كما أن الموت لا يقهر الانسان ، فمعلمه عبد الله الفرماوى ، بعد أن مات سوف « يعيش فيه دائما ، سيعيش في كل الكلمات التي سيكتبها » (ص ٦٠) .

في خاتمة قصيرة للجزء الاول تجمع الرواية بين ود الذى يشق الى سمره ، وحلمه تكبله الارض ، والكاتب الذى يشق الى نورا ، وحلمه يهيم في

أشياء تنتهي إلى طرق مسودة ٠٠
أبوابك الموصدة كثيرة ، وللمرأى ينتشر
ولا يبدو أنه سيشف إلى الأبيض أو
حتى يعتم إلى الأسود (ص ٧٣)
وعلى الرغم من لقائهما الروحي ، فقد
كانت نورا نقى الكاتب ، وبينما

كانت هي « تتكلم عن موقفها ومبادئها
في بساطة انسان يعيش مبادئه التي
تجرب في شرايينه مجرى الدم ، وتثري
انسانيته ولا تمنى عينيه بالتعصب
أو الجود » (ص ٧٤) ، كان هو
يحيا قلقه الذي لا ينتهي ، وإذا كان
هو يؤمن بموقف اصلاحي وتوفيقي ،
و « بإمكانية تجاوز الصراع والوصول
عبر الحوار إلى مجتمع يحقق الوحدة
والتناغم ويوفر الحرية والعدالة »
(ص ٧٥) ، كانت هي تؤمن بالثورة .

وفي نهاية هذا الفصل يستعيد الكاتب
ذكريات علاقته بزوجه التي هجرته
لأنها لم تصد « قادرة على مواكبة
روحه في جموحها وأطلاقتها في شهور
الابتناع » (ص ٧٦) ، وإن كنا لا
ندري لذلك ضرورة ما في البناء الروائي
فهو لا تترك أثرا على شخصية للكاتب
أو أحداث الرواية .

يأتي الفصل الثالث من خلال عيني
سيد البحراوى ، للمرة الاولى منذ
بدأت الرواية التي تحدد أسلوبها
- حتى هذه اللحظة - في تبني وجهة
نظر للكاتب أو للصياد وحدهما .
وهذا الفصل قصيدة رثاء في جمصة
« التي ضاعت ٠٠٠ وتحكم فيها
للصوص وأصحاب الاعمال الغريبة
والخوف من الحكومة والامن المركزى »
(ص ٨٢) ، وأصبح شبابها غارقا

للسماء . ويتذكر الكاتب كلمات نورا
وهي تتحدث عن تمثال الاشرسة
البياضاء المنطلقة ، ولكنها تقترح حلا
للاشواق التي لا تجد اشباعا : « انها
تقف على الارض وتطلق منها »
(ص ٦٤) .



يبدأ الجزء الثاني من الرواية بعين
الراوى المحايد الذي يصف جمصة ،
وساحة السوق بها ، وانتهى الذي
يجتمع فيه أهل القرية ، ويجمع بين
شخصياتها الرئيسية والثانوية أيضا
لكن سرعان ما يختفى الراوى لكي تحل
محلّه تأملات ود عن سيد البحراوى .
مبله الذي هاجر إلى الاسكندرية ،
ثم عاد « لم يكن يعرف أن جمصة
التي عاش فيها ، وعاد من أجلها
تغيرت كثيرا . حلت محلها جمصة
أخرى ، غريبة » وإذا كان الصيادون
يقطعون بأن « الحكومة هي التي حرمتهم
من صيد المكن » يود قائلا : « ايه
للى تقدر تعمل الحكومة لو كنتم
بتلحبوا البحر بصحيح » (ص ٧٠) .

في الفصل الثاني نعرف من الكاتب
أسباب هروبه إلى جمصة « كان لابد
أن يهرب من مستنقع الاكبتاب الذي
وجد نفسه على حافته » (ص ٧١)
ولكنه بعد أن يعود بالزمن خطوة لكي
نعيش معه لحظة هروبه إلى جمصة
(يقفز) إلى اللوراء خطوة أخرى للحظة
تعرفه على نورا التي عكش له عن
نفسه بكلمات قليلة ، ناعمة وناعمة
« صورك برغم لا واقعيته تعبر بصديق
عن واقع شائه ومستفز ، لكن كل

في التعصب لفرق كرة للقسم • ويعود سيد البحراوى بذكرته في (فلاش باك) طويل الى العاصف طفولته ، وعن بداية تعلمه لحرفة ركوب البحر ، وسفروه الى الاسكندرية ، ثم عودته وخيبة امله في جمصة التي ضاعت • (ويكرر) سيد البحراوى في تأملاته - على لسان احد معلميه الصيادين القدماى - بأنه « لم يفتحه كل شيء • • يمكن لجمصة ان تسترجع كل شيء لو تحرك الجمصيون » (س ٨٨) •

في الفصل الرابع تستخدم الرواية أسلوب القطع المتوازي بين بدايات الحب في قلبى نورا والكاتب - الذى تعلم للمرة الاولى أن اسمه يوسف - من ناحية ، ومن ناحية أخرى علاقة سيد البحراوى بسنيورة التى عرفها في الاسكندرية لكنه تركها لانه يحب جمصة أكثر • ونعرف في هذا القطع من الرواية كيف انفتح امامه يوما عالم الفكر السياسى الواعى على يد ابراهيم كريكو « الكواء المعجوز الاممى بقامته للارعة المتلفة ، وعيني للصغيرتين الثسابتين وجلبابه للقديم الرث » (ص ٩٢) لقد أيقن سيد البحراوى - مع كلمات ابراهيم كريكو - انه « يلوح على الجهد عالم جديد وحياة جديدة • عالم بلا مظالم أو فقر أو قهر » (ص ٩٣) • ومعه أيضا يتعرف على الطبقة للعائلة « فيعرف نوعا جديدا من الرجال ومن الكدح والعناء ، يعرف صراما جديدا وشجاعة جديدة » (ص ٩٣) •

وبعد موت ابراهيم كريكو ، يفشل سيد البحراوى حين أن يحاول كثيرا - في أن يجد رفيقا للنضال • وتقطع الرواية مرة أخرى الى نورا ويوسف في لحظة البوح بالحب • ولقد كان حب يوسف لنورا حبا نقيبا - أو قل رومانتيكيا - فهو « أبدا لم يشته نورا اشتهاه الحس والجوع والظما ، لم يتخيلها أبدا عارية » (ص ٩٧) • كانت نورا بالنسبة له هى أمل خروجه من لحظته الابداعية المجدية ، ومن قلقة الوجودى المعمر ، فقد كانت تعيد عليه السؤال مرة تلو المرة ، ولكنها تواجهه بذاته . « كيف يمكن تجاوز هذا الصراع أيها الفنان المفكر ؟ • • كيف تتحقق الوحدة والتناغم بين التناقضات التى تصطرع هناك ؟ » (هـ ٩٩) ، هناك ، في لبنان التى وقعت جريحة اثر الغزو الاسرائيلى لها • وفي نهاية هذا الفصل تعود الرواية الى سيد البحراوى الذى خاض في أيامه الاخيرة بالاسكندرية تجربة للتمرد على اصحاب بلانصات الصيد الذين يمتصون عرق الصيادين ، لكنه ألفى نفسه وحيدا ، « عندما خرجت من السجن اتجهت مباشرة الى المينا • توقعت أن يستقبلنى الصيادون لاستقبال الابطال ، كان عناق من عانقونى غائرا ومتريدا ، وكافتميون الكثيرين تتجنبنى وتهرب منى » (ص ١٠١) • وتزداد مرارته بعد عودته الى جمصة •

ونأتى خاتمة هذا الفصل الاخير من الجزء الثانى بصوت ينبعث من

الصيادون الى الشاطئ في موسم
السهان وينصبوا شباكهم وليكن ما
يكون » (ص ١١١) * أن ود يرى
أن كلام سيد البحراوى - الذى يمثل
الجيل الذى سيفنى من الثوريين - يحقد
الأمر ولا يبسطها ، وأن الفعل يجب
أن يحسم الموقف كله .

في الفصلين الثالث والرابع تستكمل
نورا يومياتها ، لكنها - في قلبها عند
الفجر - تعود الى الأخرى بذكرياتها
الى ماضى حياتها ، حين هاجرت من
السويس مع عائلتها بعد النكسة الى
القاهرة ، وحين توصلت علاقتها
بعمها جمال ، الشاعر الثورى المناضل
الذى تلمعت على يديه الأمل فى الجماهير
وأن « شعبنا معجزة الصمود الإنسانى
لمجرد قدرته على البقاء والاستمرار »
وأن ثمة أياما تتساوى سنين لابد أنهما
قادمة وسيغير كل شيء » (ص ١٢٤)
وكانها تحتفى بكلماته من مرارة
النشأوم التى بدأت فى الزحف الى
نفسها . وتستطرد فى ذكرياتها عن
العم الذى قرر أن يهجر السياسة لكى
يقصر جهده على كتابة الشعر ، ولذى
أدى به ذلك الى الدوران فى حلقات
المثقفين ، حتى جاءت انتفاضة يناير ،
فتوهج بالإبداع من جديد . وينتهى
الفصلان بالقبض على نورا التى كانت
قد قررت الارتباط بالعمل السياسى .

فى الفصل الخامس ، نعود الى
جمصة وساحة مقهاها ، حيث يتأمل
سيد البحراوى شخصيات القرية :
محمد الشبكي الذى يحب جمصة لكنه
لا يرى الا « أن بلوة للجصين تكن

مزياع المقهى ، يردد (بحيد) بارد
أخبار الغارات الاسرائيلية التى تلقى
بالنابالم والقنابل المنقسودية على
المحاصرين فى بيروت . ويبقى أهل
القرية غائبين مغيبين فى أحوالهم
اليومية البائسة .



مع الفصل الاول من الجزء الثالث
تفاجئنا الرواية بأسلوب جديد ، هو
أسلوب اليوميات ، فهى صفحات من
مفكرات نورا عن وقائع زمن الحصار
الاسرائيلى لبيروت . ونورا - مثل
سيد البحراوى فى نهاية الجزء السابق -
تحس بالمرارة لأن « القاهرة كمهدما
لاسته ومتمبة ومغيبة » (ص ١٠٦) ،
ولأن المظاهرة التى كان مقرا لها أن
تبرعن غضبة الجماهير قد أجهضت .
وفى لحظة الهزيمة ، يتجرع الثورى
مرارته للحظة : « أهو عبث كل ما أومن
به ؟ » أهو احساس كاذب ذلك الذى
لازمنى دوما بأنه يوجد فى كل أنحاء
العالم رفاق وأناس شرفاء يذودون عن
الإنسان وأشقائه » (ص ١٠٧) .

ونعود فى الفصل الثانى الى جمصة
التي ما تزال غائبة عن أسباب
عذاباتها واقمها المرير . ما زال سيد
البحراوى يجتز تاملاته ورثائه للقلوب
التي ماتت . فى هذه اللحظة تكون
الرواية قد وصلت الى أعماق ظلام
الواقع ويأسه ، لكى يبقى دائما ود ،
للصيد الشاب ، على عكس بقية
الشخصيات الكهلة يشعر بأن هناك
أملا ، « الحل الوحيد أن يذهب

في كثرهم وعدم تأكديهم للفروض « (ص ١٣٠) ، ومحمد السمانى الشاب الصريح طبيب القلب ، وعيد الشهاب الشجاع الذكى الذى يقصر أحيانا ببعض التهور والاندفاع .

في الفصل السادس نعود لاستكمال نورا لمذكراتها لنعرف قصة موت عمها الذى أصبح في أيامه الأخيرة موزما - هو أيضا مثل معظم شخصيات الرواية - بين نوبات اليأس والامل . وفي الفصل السابع تقطع الرواية مرة ثالثة الى جمصة وتأمل سيد البحرأوى للرجال من حوله مثل سلماوى عميل المباحث « نظيف الجلياب ، ناعم لليديين وناعم الوجه » (ص ١٣٩) ، (ويكرر) ما قاله مرات عديدة قبل ذلك عن ضرورة حركة الصيادين « بالحنف المنظم الى الوصول والعساكر ، الى كتشك المراقبة » (ص ١٤٠) . لكن الرواية - في واحدة من انقطاعاتها الأسلوبية الحادة - تغير من زاوية الرؤية فتجمل عيد ، ومحمد السمانى ، وسلماوى ، يتأملون سيد البحرأوى وأحدا وراء الآخر ، ويحس كل منهم - بالطبع - موقفه ورؤيته تجاه سيد البحرأوى وما يمثله . في الفصل الثامن تستكمل نورا يومياتها ، لقد وجدت في يوسف - الكاتب - بعضا من عمها ، « وأدركت أنه لو تمكن من حل بعض صراعات نفسه ، واقترب أكثر من حياة ومشكلات الناس سيكون أبداعه أكثر اشراقا وتفاؤلا ، بل ويمكن أن يكون معي في نفس الطريق » (ص ١٥٠) ثم نختلل انتقالا مفاجئا

آخر الى يوسف وهو يروى قصة اعتقال نورا ، وخوفه عليها ، بل محاولة اثنائها عن طريقها ، فتتهجره ، لكنها تعود اليه على وعد بأن يكون لكل منهما حريته الكاملة . ثم نعود الى نورا التى كانت ترفض أن يغير يوسف - المسيحى - دينه من أجلها .

لقد كان هذا من وجهة نظرهما هروبا من للتناقض الذى اعتبرته تناقضا زائفا . كما كان يراودها دائما « امل غامض في أنه يمكن أن يأتى اليوم الذى ترتبط فيه دون استهجان أو رفض . . ان ذلك اليوم بعيد ، لكننى كنت دوما على استعداد لانتظاره » .

ويأتى الفصل التاسع والآخر من الجزء الثالث على لسان الراوى المحايد ، عن تجربة اللقاء الجنى الوحيد بين نورا ويوسف . لقد كانت لحظة بعيدة لتحقيق حلمها بمستقبل جديد . « لم يكن غناهما جوعا أو ظمأ ، لم يكن توقرا أو اشتهاا أو ايماء الى اشتهاا » (ص ١٥٨) . و « ليلتها أيقن أنهما لن يفترقا أبدا ، لن يفرقهما حتى الموت بعد أن عاشا سر أسرار الحياة » . لكن نورا تقطع السرد فجأة بصفحة من ذكرياتها ، « لم يكن غناهما غناك الحبين ، كان غنا لا اراديا للتوحد . . كان الفعل . . نوعا من الصلاة . . كانت المرة الاولى التى أعطى فيها نفسى لرجل . . لم أكن وقتها أعطى نفسى لرجل . . كنت أبصر في السحر وأسطح مع حبيبى » (ص ١٦٠) .

وفي خاتمة طويلة نسبياً للجزء الثالث ، ينظر الراوى للعالم : لجمصة ، والقاهرة ، وبيروت ، من أعلى . ويبدو اقتراب الكاتب من نبض الواقع وشيكا .

في جزئها الرابع والاخير ، تسير الرواية في ايقاع متسارع نحو نهايتها ، أو بتعبير موسيقى في (كريشندو) صاعد نحو الذروة . في الفصل الأول يقف يوسف قريبا من كشك مراقبة الصيادين على القتل للرمل ، والظلام يسربل أستاره على تفاصيل الأشياء . لكن الكاتب يعود - كمادته ، وعادة شخصيات الرواية الاخرى - الى تذكر بعض علاقات حياته . يتذكر عبدالله الغراوى في أيامه الاخيرة ، ثم ينتقل - فجأة - الى تاريخ عائلة أبيه وقصة نزوحه الى عربة نصار ، ثم يتذكر أمة التى تدبو على السطح متعصبة لمسيحياتها ، لكنها في قرارة نفسها تؤمن بأن « كنا ولد حوا وأدم » (ص ١٧١) .

في الفصل الثانى يجتمع للصيادون ليناقتشوا كيف يخرجون من أزمتهم ، ومعهم يوسف الذى يسأل نفسه : « ماذا يمكن أن يفعل لهم ؟ .. أ يكتب مقالا عن أحوالهم ؟ .. أ يمكن لقال أو عدة مقالات .. أن تحدث اثرا حقيقيا ؟ .. » (ص ١٧٤) أو بعبارة أخرى : هل تغنى للكلمة عن الفعل ؟ لكن هذا الفصل لا يخلو أيضا من تأملات يوسف ، وود ، وفكراتهما . ويتركهم يوسف لكى يمضى وحده الى البحر المعتم .

في الفصل الثالث يقف الكاتب ليسال سؤالا هاملتيا : الكلمة ، أم الفعل ؟ « انى أعيش في جزيرة معزولة ، في وحدة باردة موحشة ... مجرد متفرج من الخارج ، متفرج يشق على اللعناء ، وتستغزه البلادة والسلبية » (ص ١٨١) . وبدلا من أن يجيب على سؤال حياته الجوهرى ، يهرب الى لحظة قديمة مع نورا ، ثم الى تأمل جاره في شقة المصيف ، ثم « حاول أن يكتب رسالة لنورا ، حاول أن يقرأ استبلى فى الفولش وأمسك بجرائد الصباح ، أخذ يقرأ تفاصيل أخبار بيروت » .

وما يزال السؤال دون اجابة : الكلمة أم الفعل ؟

في الفصل الرابع تلتى صفحات من مذكرات نورا وهى تلجيب - على البعد - على سؤال يوسف : لا بديل عن الفعل ، والكلمة الفاعلة . انها تكتب بكل الوجد عن وجوه عديدة من مصر الاصيل « قلت لنفسى ان زمانا وجود يهؤلاء الرجال والنساء لا يمكن أن يكون زمانا قبيحا ، ان وطننا ينجب أمثال هؤلاء الابناء في أشد أيام محنته لا يمكن أن يكون وطننا عقيبا » (ص ١٨٩) .

في الفصل الاخير ، يمضى ود قبل الفجر نحو البحر ، بينما يفوص يوسف فى تأملاته التى تنتهى الى غفوة قصيرة ، تعصره فى كابوس تعبيرى مرعب (كثيرا ما أجاده رمسيس

لبيب في أعماله الأخرى) : جميلة ، وأمه ، ونورا ، وضابط المباحث ، وطبيب السجن الذى يعذب بجسد نورا بحثا عن جنين ، وأمه ، وأبيه ، وعبد الله الفرماوى ، ويهرب الى طريق طويل يفضى به الى الحقول حيث يجد بيتا أبيض يستقبله فيه جسد ود ، ويمده بقحوم نورا مع ود - وعند لحظات الشروق يأتيه الخبر ، لقد قتل ود صول كشك المراقبة . لقد سبق الفعل الكلمة . وفي نفس اللحظة تأتيه برقية من نورا : « عد الى القاهرة » .



في هذه الرواية الأخيرة « للكاتب والصياد » لرمسيس لبيب ، محاولة هي - بحق - شديدة الطموح لرسم لوحة هائلة لواقع يعيش لحظة مواجهة: واقع أمة تواجه مصيرا قد يقودها الى الحياة أو الى الموت ، وواقع انسان يواجه اختيارا قد يقوده الى الفصل ، أو الى الجنون والانتحار . وهذه اللوحة تحتشد بتفاصيل عديدة تتقابل وتتناقض مع بعضها البعض ، مما يجعل اللوحة أشبه بلوحات للفيسفساء أو ألوزايكو ، التي لا يمكن ادراك علاقات أجزاءها باللوحة الكاملة الا حين نأملها من بعيد .

تنتهى بتخييل قصير (كودا) • ولعل أكثر هذه الحركات نجاحا في تحقيق ذلك البناء الموسيقي هي الحركة الأولى ، والتي تكون عادة في الأعمال السيمفونية من قالب (المسوناتا لليجرو) ، وهو الذى يعتمد على الصراع الواضح بين لحنين أساسيين متقابلين • (لهذا نجد فصول الجزء الأول تقابل بين عالمي الكاتب وللصياد في بناء متماسك حتى النهاية ، بل وترسخ الجو العام للرواية كلها • وكذلك الحركة التي تسير في تصاعد مستمر (كريشنو) نحو النهاية • لكن الحركتين الثانية والثالثة تفتقدان التماسك الروائي لأسباب عديدة ، لعل أهمها هو الاسترسال - أحيانا - في التداوي الحرفية لشخصيات كثيرة ، تنتقل بين القسارى - على نحو مفاجئ - الى زاوية مفايدة للرؤية ، أو الى زمن يختلف تماما من زمن السرد الروائي وافتقاد تلك الانتقالات الى علاقة ما بين الفكرة والفكرة التالية • وقد يمكن تبرير تلك الانتقالات الاستطردادية من شخصية الى أخرى بأنها تشبه التحويلات الأوركسترالية للحن ما وانتقاله من آلة الى أخرى (خاصة في الحركة الثانية التي تشبه قالب التيمة وتنويعاتها) الا ان التعبير للروائي لا يمكنه الاقتباس الحرفي لأسلوب التعبير الموسيقي الذي يملك أدوات الوحدة والتفوق ، الكامنة في طبيعة لغته ذاتها •

والرواية تنتقل من السرد من خلال عيني رلوى محايد ، نفترض أنه -

ولقد اختار رمسيس لبيب للبناء الروائي قالباً يشبه قالب السيمفونية في عالم الموسيقى ، روايته تتكون من أربعة أجزاء ، أو حركات ، وأحيانا تبدأ الحركة بمقدمة بطيئة ، أو

ذلك بسيد البحراوى الذى يظل يحلم حتى للنهاية بالعودة لصيد البحر .

ومن الشخصيات الاكثر اهمية فى الرواية شخصيتا ابراهيم كريكو ، وسيد البحراوى ، اللذين يشكلان مع ود ثلاثة اجيال متعاقبة للفضال :

ابراهيم كريكو ذلك الكواء المعجوز اذى الذى آمن بفكرة الثورة على نحو فطرى لكنه كان أكثر صدقا وبساطة من الجميع ، وسيد البحراوى الذى حاول مرتين ان يتسرد ، مرة فى الاسكندرية على اصحاب البلائصات (الراسمالين) ، ومرة فى جصصة على كشك المراقبة (السلطة) التى تحرم الصيادين حقهم فى العمل ، لكنه ينهزم فى المراتين ، ليبقى فى شيخوخته يحلم بالثورة على الرغم من أن المرأة تملا قلبه . واخيرا ياتى ود ، الشاب الذى يقول لنفسه احيانا « ان سيد البحراوى انتهى ولا أمل فيه ، وفى احيان أخرى أقول أنه لا يمكن أن ينتهى » (ص ١١٣) ، لكن - على عكس سيد البحراوى الذى ينتظر أن يجمع الناس صفوفهم - يرى ود أن الفعل والحركة هما الحل « الحل الوحيد أن يذهب الصيادون الى الشاطئ فى موسم السمان وينصبوا شباكهم وليكن ما يكون » (ص ١١١)

وعلى الجانب الاخر توجد : الشخصيات من عالم يوسف : أبوه ، وامه ، وعبد الله للفرماوى الذى جاب بلاد الارض لكنه كان دائما يعود الى عزبة نصار - ، « لطف الفقر والارض

بالمصطلح الروائى - كلى الوجود ، وكلى المعرفة ، يرقب للشخصيات والأحداث من أعلى وهو يقود القارئ فى عالم الرواية ، ويختار له دروبه فيها ، تنتقل الرواية كثيرا الى السرد الروائى من داخل شخصياتها المتعددة ، الرئيسية منها والثانوية .

وتتميز الرواية بذلك الرسم الحقيقى المتماثل لشخصياتها جميعا ، والتى تشمر - دائما - بأن رمسيس لبيب يحاول تخليدها فى عمله الروائى ، كما كان الكاتب بطل الرواية يقول عن معلمه وصديقه عبد الله الفرماوى - بعد أن مات - أنه « سيعيش فى كل الكلمات التى سيكتبها » (ص ٦٠) . وهذه الشخصيات تضم نماذج متنوعة من البشر العاديين الذين يمكن أن نقابلهم كل يوم فى أنحاء هذا الوطن . بائعة الخبز أم السد ، والموانى . وابن الوزير ، والسمانى ، وعيد ، وحتى سلباوى عميل المباحث . ولا يمكن أن ننسى بعد الانتهاء من قراءة الرواية شخصية مثل عم محمد البستانى ، الجصى الذى لم يعيش للبحر فاحترف زراعة الزهور التى لم يهتم حتى بمعرفة أسمائها - وقارن ذلك بالصياد « ود » الذى يعرف أسماء الطيور المهاجرة فى السماء حتى ذلك الذى لا يؤكل منها . كما لايمكنك أن تنسى زين بائع الاصداغ واحجار الشاطئ ، ذلك الصياد المعجوز الذى هجر حرفة الصيد بعد أن كان صيادا كبيرا بل وريسا للصيادين ليحترف بيع الكلام المسول - وقارن

أو إلى التعامل مع الواقع الموضوعي
ببرود واغتراب شديدين ، بدون
(النزول إلى البحر) ، بحر الواقع
المتلاطم الامواج .

لكن الانحلال التي تعوق حلم يوسف
عن التحقق لا تصود إلى الظلوف
الموضوعية وحدها ، وإنما هي تنبع
أيضا من خلال ذاته . فهو يحلم
بحل توفيقى يجمع بين التناقضات ،
الحقيقية أو الزائفة منها على السواء ،
فهو يحاول أن يجمع بين القلق
الوجودى المتشائم فى جوهره ، والامل
الماركسي المتجدد بالمستقبل . وهو
يحتل بكازنزاكس ، ذلك الروائى
والشاعر العظيم الذى حاول كبطل
تراجيدى أن يجمع بين التناقضات :
الروح والجسد ، بين المسيح ولينين ،
بين السلام للصوفى والانضال ، وكان
« الأب ياناروسى » فى رواية « الاخوة
الاعداء » شخصية روائية تجسد هذا
الموقف التراجيدى والذى حكم عليه
الواقع المرير بالموت .



قبل رواية « الكاتب والصيد » ،
كانت تسيطر على عالم رمسيس لبيب
الروائى تيمات كانت تتكرر دائما فى
أعماله ، منها : عودة البطل بعد غيبة
طويلة من السجن أو الجنون ، أو
السفر ليعيد لكشاف عالمه مرة أخرى
(مثل قصته : فناء الايام المنسية ،
وكلمات فى ميدان الصمت ، ورواية
الايام الخضراء) ، أو احساس البطل
أن هناك من يراقبونه (مثل قصة

التي لا املك منها شيئا » . (ص ٢٢) ،
وهو يمثل بالنسبة ليوسف - بين
شخصيات الرواية - نمطا سائدا
ومألوما للشخصية المصرية : بطيبته ،
وعشقه للوطن ، وسخريته المريرة ،
وتماطفه مع اليساريين على الرغم من
أنه لا يستطيع أن يرى - فى رحم
المستقبل - الحلم الذى يحملون
بتحقيقه .

أما الشخصية الرئيسية فى هذا
العمل الروائى كله ، فهو الكاتب :
يوسف ، المتقف المتقل بتركيبة خاصة
ومتناقضة : انه للثورى فى مجتمع
تقيده اغلال تمنع تحقيق المستقبل
الذى يحلم به ، وهو المسيحى الذى
يحاول الخروج من الاحساس بالاقضية
الى احضان الجماهير ، لكنه لا يفقد
روح الاستشهاد المسيحى الذى يجعل
صاحبه يتقبل كل صنوف المذنب
والاضطهاد فى سبيل مبادئه بنفس
راضية بل ويستغيب العذاب أحيانا «
(ص ١٢٧) - مثل عم نورا التى
وجدت فى يوسف بعضا منه .

ولعل رواية « الكاتب والصيد »
من الاعمال القليلة التى تناولت قضية
المصرى ذى الاصول المسيحية وعلاقته
بالوطن ، والعالم ، بهذا الحس الثورى
الذى قاد رمسيس لبيب إلى الخروج
من دائرة التعبير المطلق إلى عالم
أكثر اقترابا من لحم ودم الحقيقة ،
بينما قادت للشكلية الخالصة كتابا
آخرين إلى الوقوع فى عالم واقع فلتى
مغلق بحثا عن (تنين) أو (زمن آخر)

- أحيانا - مثقلة بالكثير من البلاغة
الاستطراد .

لكنه بدأ في أعماله التالية يرقاد
طريقا جديدا ، وإن لم يهجر - بالطبع
- نقطة البداية التي انطلق منها .
ففى قصصه الأخيرة (الفرح ،
الصياح ، فى الخلاء) بدأت تتسرب
إليه نغمة متفائلة ، محبة للحياة ،
تقضى للبشر وللكون معا ، وتؤمن -
ولو طال الليل واشتد بروده - أن
الفجر قائم بأشعة شمسه الدافئة ،
وتؤكد على أن الانتماء هو البدين
الوحيد للقلق الذى يدمر صاحبه .

وروايته الأخيرة «الكاتب والصيد»
- على الرغم من أصداء القيمات
القديمة فيها - تمثل خطوة لى الامام
نحو هذا العالم الجديد ، ففى تجدل
خيوط الواقع الموضوعى بأبعاده
السياسية والاقتصادية والاجتماعية ،
بخيوط الواقع الذاتى لشخصيات
الرواية الذين تختلف مواقفهم ومواقفهم
تجاه الواقع الذى يعيشون فيه . كما
أن هناك علاقة جدلية رقيقة وحميمة
بين الواقع والرمز ، حيث تصبغ
جمصة فى الوطن كله ، وحيث يمارس
كشك المراقبة سلطة حرمان للصيادين
من تحقيق أحلامهم فى الحياة ، وحيث
تصبح غرفة المصيف بالنسبة للكاتب
هى الدنيا التى سوف ينادى بها ليل
مكانه ضيف جديد ، وحين يكتفى
الكاتب بالجلوس على شاطئ البحر
وشاطئ الحياة معا .

للخوف ، ولحظات كثيرة فى بعض
رواياته) ، أو الوقوف على أبواب
مدينة مسحورة ، هى أحيانا مدينة
عقمية وشائنة - تمثل الواقع اللائق -
وهى أحيانا أخرى مدينة سحرية يتحقق
فيها وجود أرض الأحلام - وتمثل
المستقبل الذى تتحقق فيه العدالة
والحرية . كذلك تتكرر فى أعماله
الرغبة فى الميلاد من جديد والخروج
من أسر الواقع اليومي المتقبض لى
الخلاء حيث الطريق إلى تحقيق الذات
(مثل رواية : هروب الطائر الأبيض)

ولقد كان الأسلوب الفنى الملائم
للتعبير عن هذه الرؤى هو التعبيرية
التي تحول الواقع إلى كابوس يحتشد
بالظلال والألوان والأشكال ، وكانت
وسيلته - شبه الدائمة - فى ارتياد
هذا العالم هى الرحلة بداخله ، حيث
يقوم البطل برحلة داخل (الكان) فى
هذا الواقع المشوه (لى أهم مثال
على ذلك هى قصته : للطرق على الباب
الرمادى) ، أو رحلة داخل (للزمان)
الماضى عندما يتأمل البطل حياته
كلها (مثل رواية هروب الطائر
الأبيض) ، أو رحلة داخل (المكان
والزمان) مما (فى رواية الأيام
للخضراء) .

وللتقيام بهذه الرحلة داخل واقع
ذاتى - أكثر من كونه واقعا موضوعيا
- كان رمسيس لبيب يستخدم اللغة
للفنائية الوصفية ذات الجمل الطويلة ،
وأن تصاعدت حدتها وتزايدت سرعتها
عند نهاية الرحلة ، وكانت لغته

لكن ملامح عديدة من عالمه وأسلوبه في أعماله الأولى ما تزال تخيم بظلالها على العالم الجديد . فما يزال الواقع الذاتي للشخصيات يشكل محورا أساسيا في العمل الروائي ، حيث تقوم كل شخصية (برحلتها) في زمانها الماضي ، وهي تنتقل في تلبلاتها بقفزات تبجو - في بعض الأحيان - مفاجئة وغير مبررة . كما أن تقاطع رحلات الشخصيات بين بعضها البعض لا يحكمها خط روائي صاعد ، مما يمرضها أحيانا لتكرار أفكار وردت في سياق سابق أو لاحق . ولقد أدى هذا أيضا إلى تعدد الأسلوب في الرواية حيث تنتقل كثيرا بين المرد على لسان راوى محاييد ، إلى مونولوجات طويلة وإلى اليوميات .

وكعادته في أعماله القصصية والروائية، يهتم رمسيس ليبب بلفظه ، ويحتفي بها احتفاء خاصا . وهذه اللغة تتميز دائما بالبلاغة . قد تقف عند حدود البلاغة الخالصة أحيانا مثل « الشمس للذهبية تشع في بحيرة من عسل الفحل الفنى ، تنوب أشعتها في بحيرة العسل فتساقب صفافها للنيلية إلى بحر الفيروز السماوى ، وتشرع للشمس سيوف ضوء فيروزى شفيف للحواف في شبه مروحة كبيرة » (ص ٦) ، وهو ما قد يستهوى نقاد البنيوية ببحثهم عن تكرار بعض الحروف . لكن الأهم هو استخدام هذه البلاغة في علاقتها الجذلية بالعمل الفنى

وبنائه ، فهي تؤدي أحيانا وظيفة القنطرة الانتقالية بين فقرة وأخرى ، فتكون كاللحن القصير الذى يعود بالعمل الموسيقى إلى نغمة للقرار ليبدأ جزء جديد : « وتصطبغ الأمواج ، ويرف طائر رمادى على المياه الزرقاء ، ويظهر إلى البعيد » (ص ٧) ، أو هي في أحيان أخرى تساهم في إثراء الصراع الداخلى للشخصية الروائية ، ففى تعبيرها عن الأفكار والاحاسيس المتصارعة بداخل روح الكاتب : « تتكاثر حركة الطيور فوق رأس الكاتب ، طيور تطير قرب الارض وأخرى تحلق في الاعالى ، طيور تتقاطعا وتتراجع عند انخفاص سربها ، وأخرى تضم أجنتها وتنحفع لانخفاص صاروخها ، وشمة طائر يحلق بعيدا ويعود إلى البحر ، ينطلق إلى الافق ويتحول إلى نقط سوداء تختفى في السماء الرمادية » (ص ٩) .

ان عملا طموحا مثل « الكاتب والصيد » يمثل - بإيجابياته الكثيرة وسلبياته القليلة - واحدة من علامات الرواية في مصر في المرحلة الأخيرة ، فهو بنسجه للشديد للتنوع ، والمميز عن ولع بالغ التشتت ، يقوم - كأي عمل فنى عظيم - لا بتقديم اجابات جاهزة ، قاطعة ومأنمة ، وإنما يلقي علينا الأسئلة الحقيقية .

أحمد يوسف

وثائق

وثائق اعتصام الفنانين المصريين

شهدت حياتنا الفنية والسياسية والثقافية ، طوال شهرى يوليو
والأغسطس الماضيين ، حركة احتجاج شعبية واسعة ، شارك
فيها أعضاء النقابات الفنية الثلاث : التليفزيونية والسينمائية والموسيقية ،
وأيضا للتعدلات التى أجريت على قانون النقابات المهنية الفنية ، فى
قضية جمعياتها العمومية .

وجسد هذا الاحتجاج ، أول صورة نقابية منظمة لرئيس الفنانين
المصريين إجراءات تهم وشتمهم المهنى والفنى وحتمهم فى اختيار
ممثلهم التباديين .

وقد وصلت هذه الصورة المشرقة الى حدود الاعتصام والاضراب
من الطعام ، وتكوين لجان قيادية لتوجيه وتسيير الاحتجاج .
و « أدب وتقد » تنشر ، هنا ، وثائق هذا الاحتجاج ، تحية منها
لهؤلاء الفنانين ، وحفاظا على هذه الوثائق لتظل بين أيدينا ، دليلا حيا
على قوة أى عمل « جماعى » ، نقابيا كان أم سياسيا .

أولاً وتقد

بيان الفنانين المعتصمين بنقابة المهن السينمائية
رقم (١) الثانية ظهر الخميس

(١٩٨٧/٧/٣٠)

بناء على قرارات المؤتمر الثانى لأعضاء النقابات الفنية الثلاث
يوم الجمعة ١٩٨٧/٧/٢٧ والذى وافق الحاضرون بحشدهم الكبير على
قراراته بالاجماع ما نحن قد قررنا بدء الاعتصام الاحتجاجى تنفيذا

لأساس للقرارات التي نصت على أنه (في حالة تعويق أى من الخطوات السابقة بشكل غير دستوري فلا ينبغي أمام الفنانين غير الاعتصام يليه اضراب عن الطعام كحل أخير) .

ولقد زادت أساليب البلطجة غير القانونية لفتح باب الترشيح لانتخابات التشبث بكرسى رئيس الاتحاد وبدأ فنشتر الاعلان عنه بصفحة الوفيات وسط الاعلانات الموجودة بجريدة الجمهورية يوم السبت ١٩٨٧/٧/٢٥ ووضع العديد من الاجراءات غير القانونية في اوراق طلب الترشيح مع فتح باب الطعون يومى الجمعة والسبت ١٩٨٧ ٨/١ - ٧/٣١ لتكون اجراءات الانتخابات الباطلة يوم الأحد ٩ أغسطس وذلك كله رغم الاستقالات التي قدمها أعضاء المجالس احتجاجا على التجاوزات الباطلة والأساليب غير القانونية التي يتخذون بها ارادة جموع الفنانين بعدما عصفوا بحقوق أعضاء الجمعيات العمومية في اجراء أى تعديلات .

ولقد أرسلت انذارات قانونية للتعباء للثلاث وللسيد المتشبث بكرسى رئيس الاتحاد لايصاف اجراءات فتح باب الترشيح أو الانتخاب اعمالا للنصوص التي لم تعدل بالقانون ٣٥ لسنة ٧٨ والتي تلزم بمقد الجمعيات العمومية للنتخابات الثلاث في حالة استقالة ثلاثة أعضاء أو أكثر من أعضاء مجلس ادارة النتخابات الثلاث وهو ما فعله الزملاء الاعزاء الذين استقالوا من مجالس النتخابات الثلاث وهو ما نحييهم عليه مرتين ، مرة باسم شرف مهنتنا والعمل للنقابة ، ومرة أخرى لارادتهم النبيلة حفاظا على حقوقنا المهنية .

لقد وصلتهم الانذارات وعلوموا بها (ورفض نقيب المهنيين استلام انذار لكنهم لم يلتوا بالا لارادة جموع الفنانين) ورفضوا ومضوا في باطلهم رغم انذار آخر أرسل اليهم بصفتهم مرشحين لنصب رئيس الاتحاد (وهو اجراء اضطربنا اليه لتكون ذوى صفة قانونية في رفع دعوانا) وذلك لايقاف اجراءاتهم الباطلة حتى بعد عقد الجمعيات العمومية للنتخابات الثلاث كما يلزم بذلك القانون لكنهم للأسف مضوا في غيهم واسمرواوا انتهاك القانون وحقوقنا القانونية وتطليخ مهنتنا و شرفنا المهني ، الامر الذي لم نجد امامه بعد طول عبت بالقانون والضرب عرض الحائط بارادة جموع الفنانين الا ما يلي التزاما بقرارات المؤتمر الثاني :

١ - الاعتصام احتجاجا على اجراءاتهم غير القانونية وحتى ينفذوا نصوص القانون المزمة بمقد الجمعيات العمومية للثلاث .

٢ - ايقاف اجراءات انتخاب رئيس الاتحاد وحتى تنعقد الجمعيات العمومية كما يلزم نص المادة رقم ٣٤ من القانون ٣٥ لسنة ٧٨ والتي لم يلغها التصحيل الذي تأمروا على اصداره) .

والى ان يتم تنفيذ هذين المطلبين القانونيين ويكفوا عن أساليب
البلطجية غير القانونية التى لا يكونون عن استخدامها فى مواجهة برادة
لجماع الفنانين فنسنتل معتمدين حفاظا على حقوقنا المهنية وتمسكا
بواجب الفنان المصرى وشرفه فى مواجهة الافتئات على حقوقه وايضا من
لجل نقابات بلا وصاية .

وتحية والحببة للقلوب والجوع الذين اصروا على الاعتصام معنا .
والى اللقاء فى مسيرة الحق ، مسيرة للفنون التى شرفنا بالانتماء
اليها ومن المار أن نخون امانتها .

الله - للوطن - للديمقراطية

للفنانين المعتمدين بنقابة المهن السينمائية



بيان الفنانين المعتمدين بنقابة المهن السينمائية

(رقم ٢ صباح الجمعة ١٩٨٧/٧/٣١)

عندما بدأ أمس الخميس ٣٠ يوليو ١٩٨٧ اعتصام مجموعة من فنانى
مصر يمثلون أعضاء النقابات الفنية للثلاث كخطوة فرضت للتمجيل
بها سياسة التحدى والاصرار على تصعيد تجاهل اراءهم التى تاكلت
فى اجتماعاتهم ومؤتمراتهم الوطنية التى ضمت كل فنانى مصر من كافة
المهن والاتجاهات ، كان ذلك احتجاجا على فرض سياسة الامر للواقع
والبلطجة والممارسات غير للقانونية .

والفنانون المعتمدين يؤكدون انهم مجرد رمز يؤكد قرارات جموع
الفنانين ويستخمنون بهذا حقهم فى كل أشكال الحركة الشرعية والقانونية
والوطنية ، وهى حركة نقابية خالصة فى الجوهر والاساس من حق الجميع
أن يشارك فيها ، خاصة وقد كانت أولى نتائجها السريعة لجبار المتشبث
بكرسى رئيس الاتحاد - أصل هذه المساة التى شغلنا جميعا - على
التراجع عن ترشيح نفسه رئيسا لاتحاد النقابات الفنية ، وهى الخطوة
الثانية (بعد تقرير القانون الفصل) التى كان ينوى أن يقيم عليها
مؤامرة فرض تصحيحات القانون بقوة الامر الواقع من خارج النقابات
حتى لا يتفرغ الفنانون لابداعاتهم وحقوقهم ومكاسبهم الفنية والمهنية ،
ونحب أن نؤكد هنا أن هذا المكسب انما هو جزء بسيط من ثمن كبير
عليه أن يدفعه جزءا خيائته لامانة دوره ، وخداعه لكل الناس (مجلس
الاتحاد - مجالس للنقابات وقبيلهما أعضاء للجمعيات العمومية صاحبة
كل الحق فى مصرهما والمدافعة عن شرف المهنة) وما كان المكسب متوقع

- بعد ما كشفت الأتعة والأنياب وتكاثف الجميع - أن يلهينا عن أهدافنا المشروعة التي لا تنتهى باختفاء هذا الشخص أو ذلك ، وخاصة أننا نعرف أن جبهة من تأمر على حقوقنا لا تنتهى بابتعاد الذى أصر عليه .

ولذلك فالمعتصمون يواصلون موقفهم المبدئى الى أن تتحقق مطالبهم الأساسية فى عقد جمعياتهم العمومية التى تعيد تصحيح الأمور بما يتفق ومصالح جموع الفنانين وينبج من ارادتهم الحرة ، ومن ثم وقف الاجراءات التى أوعز بها لاجراء انتخابات رئيس الاتحاد مخالفة للقانون الذى يلزم - مرة أخرى - بمقد للجمعيات العمومية .

لله . . الوطن . . الديمقراطية

بيان الفنانين المعتصمين بنقابة المهن السينمائية

رقم (٣) مساء الجمعة ٣١/٧/١٩٨٧

تحية لذلك الاجماع الرائع الذى أيد للقرار التنفيذى للاعتصام والذى توجه مؤتمر الفنانين الثالث يوم الجمعة ٣٠ يوليو بقراراته السنة التى بدأت بتضامن من مجوع الفنانين مع المعتصمين ، وقبلها ذلك الاجماع الذى تحقق فى توقف المسارح من العمل فى الثانية عشر مساء الخميس ٢٩/٧ وهذا تحية واجبة للفنانين الذين اتخذوا ذلك الموقف المشرف الجامع والذى كان رصيذا لا يمكن أن نغفل فيه أحدا بقدر ما نستطيع أن نحصى جموعهم ، ونحى معهم تلك المسيرة الفريدة التى اتفقتل مرادى من مقر المؤتمر الينا بنقابة المهن السينمائية التى لم تشهد فى تاريخها هذه الجموع الكبيرة التى ضاق بهم المكان . . شكرا من القلب لهم جميعا .

لقد سباعت الاحداث فى ايقاع أمسك الفنانون باجماعهم بخيوطه تساندتهم قلوب الجميع وتماطف الجميع مع قضيتهم العاجلة فى مواجهة البلطجة غير القانونية التى مارسها الاثنان اللذان نعرفهما جيدا ، ولا نحب أن نشرهما هنا بذكر أسمائهما أو مناصبهما .

لقد كان لنا اجماع على مطلبين قانونيين أساسيين لا تنازل عنهما ، فالفنان المصرى وفى هذه الايام الحاسمة بخاصة - لا ولن يتنازل عن حقوقه وشرفه المهني فها جزء لا يتجزأ من ايمانه بالقانون والشرعية والحق والديمقراطية أما هذان المطلبان العادلان فهما :

١ - تسجيل انتخابات رئيس اتحاد النقابات الفنية والتي جاءت جميع تفاصيلها واجراءاتها مخالفة صريحة للقانون استمورا للالاعيب غير القانونية .

٢ - عقد للجمعيات العمومية الحقيقية بالنقابات الثلاث تحت اشراف قضائي محاييد والزها بنصوص القانون التي لم تحصل والتي نصت في المادة ٣٤ من القانون ٣٥ لسنة ٧٨ على حتمية عقد الجمعية العمومية لتكملة الاماكن للشاغة في المجلس اذا كان عددها ثلاثة فأكثر (نعرف جميعا أن ثلاثة عشر عضوا من شرفاء مجالس النقابات قد استقالوا احتجاجا على صدور التعديلات المشبوهة . ونحن نسال ماذا يتبقى لهم والاجماع الرائع للفنانين يضمهم في موقف لا يحسدون عليه) .

ان اصرار المتصمين على تنفيذ هذين المطالبين القانونيين لا تنازل عنهما ، الأمر الذي يستلزم شرعيته من القانون وحتمية تطبيقه بقدر ما يستند لذلك الاجماع الرائع الذي يساند قضيتنا ، وهنا شكر واجب للصحافة التي ساندت قضيتنا ولهيئة الدفاع المشكلة من لجنة الدفاع عن الحريات بنقابة المحامين ولكل الإيادي التي تقف معنا في مواجهة للبطلة القانونية التي لا تنتهي .

الخبر السريعة :

١ - وصل السيد / مساعد مدير الامن ومعه مجموعة من مؤسسيه واصروا على نقل السيدة / تحية كاريوكا من غرفة النقيب التي تفتقر أرضها وطلبوا منها ومن بقية السيدات مغادرة الغرفة لعقد اجتماع لمجلس ادارة النقابة بها . ونظرا لحالتها السيئة للسوء طلبنا منهم أن يجتمعوا بأي من غرفات النقابة الاخرى واصروا على تصعيد الموقف ولكننا حملناهم مسئولية نقلها من الغرفة .

٢ - ما زالت السيدة / تحية كاريوكا مضرية عن الطعام وحالتها تزداد سوءا . استدعينا طبيب الاسعاف الذي أودع تقريراً مفصلاً بتدهور حالتها وأسبابه كما حضر لها طبيب وطبيبة من جمعية الأطباء الشبان لرافقتها الدائمة نظرا لتدهور حالتها .

٣ - في المساء حضر أربعة من مباحث أمن الدولة بصالة النقابة وجاء النقيب وأعضاء مجلس النقابة وعقدوا اجتماعهم (غير الهام) ضد ارادة جموع الفنانين (بغرفة النقيب ، والسيدة تحية تفتقر الأرض وحالتها تزداد سوء خاصة مع اللخسان المتصاعد من سجانهم الذي يزيد متاعبها الصحية ، ومع تدهورها للشديد في هذا الجو الخانق الضطر الاستاذ / على حسن لاستدعاء الاسعاف (وهو ما نحبيه عليه رغم عدم استقالته حتى الآن ١١) .

٤ - أصر الأستاذ / الفنان محمد توفيق على الاعتصام معنا لكننا نجحنا في اثنائه عن موقفه وهو نفس الموقف الذي وقفه الفنان عمار الشريعي ولهما منا خالص التحية والتقدير .

لله .. الوطن .. الديمقراطية

بيان من الفنانين المتصمين بنقابة المهن السينمائية

رقم (٤)

السبت ١٩٨٧/٨/١

مع مساندة الامس لرائحة من كافة الفنانين على اختلاف اتجاهاتهم تؤازرهم أقلام شريفة ومواقف شريفة في مواجهة تلك القلة التي فقحت شرعيتها بقدر ما فقحت شرف الانتماء للفن بعد الموقف الفضح الحكيمة منهم والتي هي رمقهم الاخير الذي لا يكف عما تعودوا من أعييب ، مع هذه المساندة نسينا أن نلحني الموقف الرائع الذي نقل الفينا عن المؤتمر الصحفي الذي عقد بنقابة الصحفيين . بقدر ما نسينا أن نذكر قرارات المؤتمر الثالث والتي اتخذت بالإجماع بالامس وما هي هذه القرارات : أولا : التضامن مع الفنانين المتصمين بداء نقابة المهن السينمائية ودعوة جميع الفنانين لمشاركتهم اعتصامهم الاحتجاجي العظيم .

ثانيا : دعوة جميع أعضاء مجالس النقابات الفنية الثلاث الذين لم يقدموا استقالاتهم تضامنا مع زملائهم الفنانين الذين منحوسهم ثقتهم في موقفهم تجاه الاعتداء الاتم على الحركة النقابية كليا وعلى الديمقراطية المصرية .

ثالثا : متابعة كافة الوسائل القانونية بمعرفة هيئة الدفاع المشكلة من لجنة الدفاع عن الحريات بنقابة المحامين لايقاف كافة اجراءات الانتخابات لرئاسة الاتحاد .

رابعا : ضرورة المتابعة الصحفية والقانونية للفنانين المضربين عن الطعام .

خامسا : عقد مؤتمر الفنانين للاربع يوم السبت الموافق ٨ أغسطس ١٩٨٧ للساعة السابعة مساء . ولما كان موعد هذا المؤتمر يأتي قبل الموعد المحدد لاتقابات رئيس الاتحاد بموجب القوانين المشوه بيوم واحد فقد يكون أهم المؤتمرات حتى الآن .

سادسا : مخاطبة للنقابات العربية للفنانين بالعواصم العربية واتحاد المسرحيين العرب بشأن سحب ثقتنا من رئيس الاتحاد الحالي الأستاذ / سعد الدين وهبه كرئيس لاتحاد الفنانين العرب وبينان أسباب ذلك .

وكذلك المطالبة باستبعاده عن جميع اللجان المسيطرة على الحركة الفنية لنفس الأسباب .

الله للوطن للديمقراطية

عميق شكرنا لهذا الزهر الجارف من المشاعر التي أغرقتنا نحن المعتصمين، وهناك تقصير لا بد أن نشير إليه وهو يتعلق بمتصور اتصالاتنا اليوم في كل الاتجاهات القانونية والشخصية وذلك لانشغالنا بحضور السيد رئيس نيابات وسط القاهرة والذي نستطيع القول أننا قد عرضنا مطالبنا لمسايدته بكل جوارها وخلفياتها وقانونيتها أيضا وقد طلب منا فك اعتصامنا الاحتجاجي للرمرى ولكننا وعناء بتأجيل الاضراب عن الطعام الذي كان قد تقرر له الثانية ظهر اليوم ولم يكن لهذا التنازل من سبب غير مبادرة منا لحسن النوايا بقدر ما كان فرحة منا بتراجع الام الغالية تحية كاريوكا من الاضراب عن الطعام والذي أصرت عليه حتى من قبل اعتصامنا بيوم ٠ تحية الزهيلة العريضة وتحية للجنة الاعاشة والنظام ٠٠ وللجنة الحراسة ٠٠ وللجنة للثقافة التي بدأت أولى ندواتها اليوم ٠

الله ٠٠٠٠٠ للوطن ٠٠٠٠٠ للديمقراطية

الفنانون المعتصمون بمقابلة المهن السينمائية



بيان الفنانيين المعتصمين بمقابلة المهن السينمائية

رقم (٥) السادسة مساء الأحد ١٩٨٧/٨/٢

أحداث كثيرة متعاقبة فبعد مساء حافل بالأحداث أمس بعد الندوة الرائعة التي تعلمنا فيها الكثير من زملائنا الذين حضروا للاطمئنان على مسيرتنا ، كان الصباح يحمل عديدا من الهجمات التي نخفنا للتفاؤل بقدر ما تلزمنا بمطالبنا البحثية القانونية في مواجهة بالونات الاختبار التي لما يزل المتشبهون بكاراسيهم يمارسونها للبلبل وحفاظا على ماء وجوههم ٠

كما حضر لنا في الصباح المبكر مندوب السيد رئيس الجمهورية الذي حمل المعتصمين وبخاصة للسيدة / تحية كاريوكا تحيات السيد الرئيس ، ولقد شرحنا لمسايدته كافة حيثيات مطالبنا وتوجهنا للسيد / الرئيس بالخطاب التالي :

السيد / رئيس الجمهورية الموقر

تحية اعتراف وتقدير وثناء وشكر من فنانى مصر ٠٠ وبعد

نحن نعرف بإسيادة الرئيس - عن يقين - إيمانكم العميق بالديمقراطية واحترام القانون ولم يكن موقفنا الا للتراما واحتراما لما تؤمنون به اذ لا مطالب لنا سوى تحقيق الديمقراطية والقانون ٠

هذا هو يا سيادة الرئيس مطلبنا الوحيد :

تأجيل انتخابات رئيس اتحاد النقابات الفنية المحدد له موعد اقضاء ٨٧/٨/٩ وعدم اجرائها حتى تعقد الجمعيات العمومية لكل نقابة من النقابات الثلاث تحت اشراف جهة قضائية محايدة وذلك لاستكمال المراكز الشاغرة التي انتقلت اصحابها من مجالس ادارة النقابات الاحتجاج على الاساليب غير القانونية التي طال اتباعها ، وقد بلغ عدد هذه استقالات ١٣ عضوا من ضمن ٣٩ هم من سينتخبون رئيس الاتحاد ، ونحب ان نشير هنا ياسيادة الرئيس ان هذه المجالس قد انتهت مدتها القانونية ومد اجلها بالتعديل الجديد .

وما هي استقالات الثلاثة عشر عضواً تلزم قانونا باجراء عقد الجمعيات العمومية قبل اجراء انتخابات رئيس الاتحاد تطبيقا واعمالا لنصوص القانون الصريح .
ودوما عميق الامتنان والامنيات والشكر والثناء ...

وكنا في مساء امس قد قررنا الاستجابة لدعوة السيد / الأستاذ الدكتور وزير الثقافة لائقه على ان يطلب منه الوفد الممثل لنا ان يقوم سيادته بزيارة المعتصمين بعد شرح كافة جوانب مطالبنا القانونية والتجاوزات غير القانونية التي لا يزال الطرف الآخر يمارسها والتي كان منها ما حدث في العاشرة مساء امس عندها وجه نقيب المهن التمثيلية خطابا للزملاء المرشحين لنصب رئيس الاتحاد (ولذين رشحو انفسهم لا للترشيح ذاته الذي نقاطمه ولكن لكسب للصفة القانونية في رفع الدعاوى ومقاضاة الاثنتين اللذين يضيان في بلطجتهم القانونية ضد جوع الفنانين وفي اصرار على المضي لنهاية الشوط في التجاوزات) وكان الخطاب فكاھيا بحق اذ يطلب في محتواه من كل مرشح ان يحضر عقودا موثقة منذ عشرين عاما وحتى تاريخ للترشيح !! حتى ينظر في طلب ترشيحه ، وان يتم تسليم ذلك في موعد اقضاء صباح اليوم للتالي ٢ أغسطس ١٩٨٧ ويالها من مهزلة ..

لن تثنيانا الا ميبهم المستمرة عن فض اعتصامنا .. لن تستطيع مهازلهم ان نحول وجهتنا عن حقوقنا ، ومطالبنا لا مساومة عليها ... واعتصامنا مستمر حتى تتحقق مطالب كل الفنانين ... وحتى نغفر بحق لقضايانا الابداعية .

اخبار سريعة :

حضر لنا السيد / الأستاذ الدكتور وزير الثقافة مع الوفد الذي ذهب اليه وقد حيا سيادته المعتصمين وأكد أنه معهم في قضيتهم كما أكد سيادته أن جميع المسؤولين يعرفون اليوم حقيقة ما جرى من الاعيب وانتهاكات قانونية بل يعرفون ما وراء صدور التمهيلات التي فصلت لحساب الأشخاص الذين لن يسحنوا ذكر اسميهما !!

كما حضر إلينا السيد / رئيس نيابات وسط لاستكمال التحقيق
الذى بدأه بالأمس وكان الرجل ومن معه - للحق - آية في حماسة للخلق
وتفهم قضيتنا التى لا نتنازل عنها •

تمكن السادة المحامون من ادراج طعننا على انتخابات رئيس الاتحاد
بجلسة السبت ١٩٨٧/٨/٨ ويومها ستكون جموع الفنانين هناك ليعلم
انسلابون بالقانون أن قضاة المادل وقضيتنا للعادلة حتما ستتقصر •

الله ••••• لوطن ••••• للديمقراطية

**الفنانون المعتصمون
بنقابة المهن السينمائية**

**بيان الفنانين المعتصمين بنقابة المهن السينمائية
(بيان رقم (٦) مساء الاثنين ٨٧/٨/٣)**

دوما تفخرنا هذه المشاعر التى تؤثرنا بها حشود الفنانين التى تأتى
للاطمئنان على المعتصمين والتى لم تنقطع منذ اليوم الأول لاعتصامنا
فلجميع الزميلات والزملاء الذين نشرف دوما بمحبتهم ونستمد اصرارنا على
مطالبنا - يقينا - بمساندتهم ، عاطر الشكر والثناء لجميل مؤازرتهم
ولاقتراحاتهم البناءة التى تواكب ونقضى طريقنا المقدم من أجل حقوقنا
النقابية وشرفنا المهني وحق الفنان دوما في غده ومصيره ليتفرغ لابداعه
وفنه • وكان اليوم هو يوم الركود والسكينة والترقب والانتظار وكنا نعرف
أن الاتصالات المكثفة واللقاءات الممتدة المتحددة التى تمت أمس قد تصل
الى طريق مشوب بالتفاؤل أو الحذر •• ولم يكن هذا الأمر نابجا من فراغ
بل هو نتاج خبرة طويلة تمتد لثمانى سنوات نعرف فيها للوسائل غير
المشروعة للمتشبثين بكراسيهم بقدر ما كان لدينا من اقوال صريحة قالها
أحدهم في الصباح (يضرىوا نياغمهم في الحيط اجراءات الانتخابات ماشية
ماشية حتى لو لم يبقى بهجالس النقابات غير عضو واحد) وتأكد لدينا هذا
القول بشواهد عديدة ليس السبيل لسردها •

في هذا الجو المشوب بالانتظار كان ظهر اليوم يحمل لنا فاجعة موت
الفنان المسرحي والمخرج الكبير -الرحوم- الأستاذ كمال يس والذي كانت وصيته
الأخيرة - في مستشفى ٦ أكتوبر - لكل من قابلوه (اياكم أن تدعوا هذه
الانتخابات تجرى بكل هذه البلطجة والاجراءات الثبالة •• النقابة امانة
في أمانكم •• يجب أن تفلظوا! من صفوفكم كل من افات على حقوقنا
النقابية) • كتب الفنان المرحوم كمال يس هذه العبارات الحاسمة بيمينه

في وقت فقد فيه القدرة على النطق لكنه لم يفقد صفاء الذهن وقدرته على
للكاتبة المستمرة مدافعا عن الحقوق النقابية وشرقنا المهني والشخصي ولم
نذكر نفيق من كتابة النمي الذي جاء فيه :

في نمة الله

الفنان الكبير كمال يس

تلميذ جموع الفنانين المحترمين بنقله المهن السينمائية علما من اعلام الفن المسرحي
في اعلام العراق والدا من رواد العمل الفلبي ونماهده على تنفيذ وصيته ، مواصلة
المسيرة من اجل نقابات تعبر عن ارادة الفنانين وشرف المهنة وفي نمة الله فذلف ل
الاهلهم وعزاء وصبرا لاسرة والامينة وهدية « وانا لله وانا اليه راجعون »

حتى نعي للناعون وفاة شيخ المخرجين والمؤرخ والفكر السينمائي
استاذنا المرحوم احمد كامل مرسى الذي كان رعيلا وحده وعلمنا من اعلام
السينما والثقافة المصرية . ويألها من مفارقة لاذ يختطف الموت رائدين
من نقابتي المهن التمثيلية والسينمائية ليؤكد بوفاتها في يوم واحد
وحدة النقابات الفنية والعمل النقابي . . . ويالها من عبرة لأولئك الذين
يتشبثون بكراسيهم ويشغلوننا بأباطيلهم والا عيبهم غير القانونية . كتبنا
نعي المرحوم احمد كامل مرسى ولم يختلف في مضمونه من نعي زميله الفنان
المرحوم / كمال يس . وفي المساء قمنا حفل تأبين للفقيد بمقر النقابة
توافدت اليه جموع الفنانين وتحدث الاستاذ زكريا سليمان عن مناقب
المرحوم كمال يس كما تحدث الاستاذ / سامي السلاوي عن استاذ
احمد كامل مرسى . . . للفقيد رحمة غامرة وللسرة للفنية صبر جميل
وعهد منا أن نعلم من درس موتها اصرارا على العمل يدا والحدة ومسيرة
واحدة .

اخبار سريعة :

X وصلتنا برقية من الفنان سعيد صالح يقول فيها : (فقدت
المرارة ولم أفقد الحماس ، معكم حتى الموت) .

X كما وصلتنا هذه الرسالة من الفنان بهجت قمر :

(لم أتخاصم مع بدانتى الا هذه الأيام ، الشحم يمنعني من لقاءكم -
ولكن ملايين الأطنان من العوائق لن تمنع مشاعري من أن تطير اليكم ،
حاملة تاييدى الكامل لموقفكم النبيل ، مع يقينى للقيام بعدالة قضيتكم
وبالانتصار الكامل على مفتصبى الكراسى وكل عام وأنتم بخير) .

X للتقى المعتصمون مساء اليوم في اجتماع عام لمناقشة ما تم
واتخاذ ما يرويه من قرارات ، وقد قرر المعتصمون بالاجماع ضرورة اعلان
الاضراب عن الطعام كاجراء احتجاجي تنفيذي لاساسها في قرارات المؤتمر

الثانى ، كما قرروا أن يبدأ ذلك من منتصف ليلة الغد الثلاثاء أول العيد
في أعداد مقتبعة وعقد مؤتمر صحفي في الواحدة والنصف ظهر للغد لإعلان
القرار .

× تقرر أن تقام شعائر صلاة العيد للمعتصمين بمقر النقابة وعلى
لجنة الاعاشة اعداد صلاة للنقابة للصلاة للجامعة .
الله الوطن للديمقراطية

الضائون المعتصمون بنقابة المهن السينمائية



بيان الفنانين المعتصمين بنقابة المهن السينمائية

(بيان رقم ٧ - الثلاثاء ١٩٨٧/٨/٤)

يشرق علينا صباح العيد نفؤدى صلاته بما بمقر اعتصامنا ويعطو
صوتنا بالتكبيرات وتطق امانينا بعيثنا الاكبر يوم تتحقق للفنان المصرى
مطالبه الأساسية والمعادلة من أجل فن يليق بمصيرنا وحقوق مهنية
لا تراجع عنها .

أى مشاعر نعيشها اليوم وللقلوب تخلق من حولنا وجموع الفنانين
تأتى اليينا وأسرنا تزلنا لأول مرة منذ الاعتصام . تتفاقم ايقاعات اليوم
كله في باقة توجها المؤتمر الصحفى الذى عقد في الواحدة والنصف فاستمر
لمدة ساعتين اعلنا فيه قرار المعتصمين بالاضراب عن الطعام كإجراء احتجاجى
ابتداء من الساعة الثانية عشر مساء اليوم في أعداد مقتبعة . ولقد عرض
في المؤتمر الصحفى كافة جوانب مطالبنا القانونية التى تجاوزت في هذه
المرحلة أدانتنا لصدور للتحديات في غيبة من الجمعيات العمومية اذ أننا
نحتزم القانون ونفق في بطلانه بالطرق للقانونية . لقد حددنا مطالبنا
التي لا نمل من تكرارها في مواجهة البلطجة غير القانونية ومضى المتشبهين
بكراسيهم الى نهاية للشوط في اجراءاتهم الباطلة والعبث بالقانون ،
فيما يلى :

١ - تلجئ انتخابات رئيس الاتحاد لبطلان كافة اجراءاتها قانونا
وبخاصة استكمال المراكز للشاغرة بعد استقالة (١٤) عضوا من مجالس
النقابات .

٢ - عقد الجمعيات العمومية باجراءات صحيحة لكل نقابة على أن
يتم ذلك تحت اشراف قضائى وذلك اعمالا لنصوص القانون الذى نحترمه .
هذه هى مطالبنا البسيطة التى نطالب فيها بأعمال القانون في مواجهة
أولئك الذى يعيشون به .

ان اضرابنا عن الطعام انما يأتى تنفيذا لقرارات المؤتمر الثانى الذى حضره آلاف الفنانين (١٩٨٧/٧/٢٤) ولتخذت قراراته بالاجماع ومنها انه (فى حالة تحويق أى من الخطوات السابقة بشكل غير دستورى فلا يتبقى امام الفنانين غير الاعتصام يليه اضراب عن الطعام) *

ولقد للزمننا بالقرار وبدأنا تنفيذه بالفعل كما قبلنا محدا رمزيا آخر للاعتصام رغم ظروف المكان - الذى نعتصم فيه - وعدم ملائمته لاستقبال أية أعداد أخرى ، فنحن نعانى من نقص المياه ولنقطاعها ساعات طويلة بقدر ما نعانى من ضيقه ، حتى بهذه الأعداد التى لم يتوفر لها الحد الأدنى للنوم والاعاشة وهو ما نقبله لختيارا فى تسجيل قضية اسمى هى قضية كل الفنانين فى مواجهة من لا يصلون الى أصابع اليد الواحدة والذين خانوا امانة زملائهم والفن الذى يفترض أنهم ينتمون اليه ، ونعتذر لهذا الحشد من الفنانين الذين يصرون على الاعتصام معنا ومشاركتهم للظروف الصعبة التى نعيشها *

لقد اتسعت دائرة الاعلام بقضيتنا ومطالبنا القانونية وشاركت كافة الأتلام بصحننا على اختلاف اتجاهاتها (قومية وحزبية) فى تدعيم حقنا المشروع فى مطالب عادلة وملزمة بما * ولا نعرف كيف نشكر كل هذه الاقلام التى تتقف معنا فى مواجهة حاسمة لأولئك الذين يعيثون بالقانون ويملكون على قلوبهم من الاعايب والوسايل ما يجهضون به حلم الفنان للبسيط والمشروع من أجل حقوق مهنية ومشاركة حقيقية وللتزام بالقانون كى تاتى أجيال قادمة فلا تقول أننا فرطنا فى حق مشروع لنا ، وحتى نقتصر لابداعنا وأحلامنا الكبيرة فى فن أفضل وغد أفضل *

الله للوطن للديمقراطية.

الفنانون المعتصمون



بيان للفنانين المعتصمين بنقابة المهن السينمائية

رقم (٨) ١٩٨٧/٨/٥

ثانى أيام العيد ..

فى أزمنة الكلمات بلا معنى .. والوعد الأجوف دون الفعل لا يبقى للشرف المهنى والحق الساطع كالشمس الا أن نفصل .. نتلاشى الكلمات .. يتواصل خطر الفعل .. الاصرار .. الفعل ..

وهذه هى المجموعة الأولى التى قررت بدء مسيرة الاضراب عن الطعام ، بقرارات المؤتمر الثانى للفنانين :

محمد فاضل - جلال الشرقاوي - علي بدرخان - أحمد متولي - بشير
الديك - حمدي الوزير - محمد مصطفى - مختار أحمد - حسام الدين صلاح .
و وتتلشى الكلمات .

الفنانون المتصونون



بيان رقم (٩) السبت ٨/٨/١٩٨٧م

تحية واجبة للسيد / رئيس الجمهورية بلغته الطيبة التي وضعت
حجر اساس في صرح الديمقراطية وسانحت قضية الفنان المصري وحقه
المشروع ليتفرغ لقضايا ابداعه وامته . وشكر لازم لجموع الفنانين
وحشودهم في رحلة الاصرار للدفاع عن حقوقنا المشروعة والقانونية في
مواجهة الأساليب غير القانونية التي كنا نواجهها في هجمة شرسة استهانت
بالفنان وخانت امانة الدور والرسالة وكان لنا من يوليو ١٩٨٧ بداية
مسيرة من أجل الحق ووحدة الصف واجتماعنا على قلب رجل واحد . وشكر
واجب للاعلام الشريفة والصحف والمجلات التي واكبت صحوه الفنان
المصري في دفاعه المشروع عن حقه القانوني .

وثناء وتقدير للجنة الدفاع عن الحريات بنقابة المحامين لمواظرتهم
لاني أثرونا بها للدفاع عن قضيتنا الهائلة ، لقد كان يوم الجمعة ٨/٨/١٩٨٧
تنويجا لمسيرة مخلصه وصاحفة حرصنا فيها نحن جموع الفنانين على ان
تكون جميع تصرفاتنا مسئولة وشرعية واثقين من عدالة قضيتنا بدءا من
المؤتمر الأول ١٧/٧/١٩٨٧ وحتى الاعتصام للرمزي والاضراب عن الطعام
بنقابة المهن السينمائية تنفيذا لقرارات المؤتمر الثاني ٢٤/٧/١٩٨٧م .

وبناء على الاجتماعات المشتركة التي تمت بتوجيه من السيد /
رئيس الجمهورية - الذي نعتز جميعا به - وحضرها السيد / الأستاذ
أحمد سلامة ممثلا لسيادته والسيد الأستاذ الدكتور أحمد هيكل
وزير الثقافة وبعد ان وضحت حقيقة شرعية مطالبنا فقد تم الاتفاق على
مايلي :

بناءا على الاجتماعات المشتركة التي تمت امس واليوم وحضرها
السيد / الأستاذ الدكتور وزير الثقافة أحمد هيكل والسيد / الأستاذ
الدكتور أحمد سلامة وزير الحكم المحلي ، وبموافقة السيد / رئيس
الجمهورية وتأييده فقد تم الاتفاق على تأجيل انتخابات رئيس الاتحاد
الى موعد يحدد فيما بعد ، كما تم الاتفاق على فتح باب الحوار حول
قانون يحقق صالح جموع الفنانين .

١٩٨٧/٨/٧

وفي هذه المناسبة نعوذ بالشكر لكل الأيادي التي امتدت إلينا
وما أكثر من أنكرنا خواتهم ونخصم بالثناء والتقدير ، فما أروع أن نقساند
الأيدي ولا ينقطع ذلك التواصل الثرى والحوار الدائم ، كى يمتد الطريق
من أجل من تستحقه مصرنا وحقوق نقابية ومهنية يستحقها الفنان
المصرى .

الله الوطن الديمقراطية



بيان رقم (١٠) ١٩٨٧/٨/٢١

الزميلات والزملاء - أعضاء النقابات الفنية الثلاث

جموع الفنانين وقد فوجئوا بترالجم لا معنى له ولغة جديدة لم
يمسحوها منذ توقيع الاتفاق الجمعة ١٩٨٧/٨/٧ والذي تم بتوجيه وموافقة
السيد رئيس الجمهورية - الذى نحتز بتوجيهاته - لا يمكن أن ينسوا بأنه
كان هناك وعد صريح بأن يتحقق حوار مشترك بعد عشرة أيام حول وضع
المجالس القائمة والتي لم تعد شرعية نسواء بموجب نص المادة ٣٤ من
القانون ٣٥ لسنة ١٩٧٨ أو للأسباب القانونية والدستورية التي
يعرفها الجميع .

وما هو مساس الأمور يفضى الى محاولة لاجهاض كافة المكاسب
التي كان على رأسها ازاحة من تسببا في اصدار حقوقنا ودفعنا الفنانين
للصدام مع الدولة وهو ما فوتنا عليهما الامميتهما التي عادت بأشرس
مما كانت وأساليب غير شرعية تتحاول الانتصاف على الاتفاق الذى تم
تقويجا للديمقراطية وبتوجيه وموافقة السيد رئيس الجمهورية .

ولا يجد الفنانون في مواجهة الأتمة والدس والخديعة والتراجعات
التي يمارسها البعض (وليس أقلها عدم حسم الوضع غير الشرعى
للمجالس غير المكتملة والقائمة والرغبة الضارية لتفتيت وحدة الفنانين
واعاقه الحوار حول قانون جديد يحقق صالح جموع الفنانين بعدما وضع
بجلاء لا يقبل للشك عدم جدوى اقامة أى حوار في ظل المجالس غير الشرعية
القائمة والتي لا تكف من الاميبتها) غير اتخاذ القرارات الآتية :

١ - رفض أى حوار مع من ارتكوا اشغال نيران الصدام بين الفنان
والدولة وأحدروا حقوق جموع الفنانين وخانوا امانة المهنة .

٢ - ايقاف أى حوار مع أولئك الذين يتنصلون من وعودهم ويحاولون
احياء الموقى الذين سقطوا بحكم الواقع والتاريخ .

٣ - إقامة عديد من الدعاوى التى كنا نمسك عن إقامتها تعبيراً عن حسن النوايا وستكون دعاؤنا أمام مجلس الدولة والقضاء العادى لإعلان بطلان المجالس القائمة برئيس اتحادها ونقباتها ووضع الحراسة على النقابات والاتحاد لحماية أموال الأعضاء .

٤ - إبلاغ الحى الاشتراكى والجهاز المركزى للمحاسبات والرقابة الادارية بعديد من الوقائع التى تمس من يعرفون انفسهم .

٥ - التقدم لمجلس الشعب بطلب بتشكيل لجنة لتقصى الحقائق حول أوضاع النقابات والأنشطة المحيطة بها مما يحق فى ظلنا ضرورة ألا يكون السيد / محمد سعد الدين وهبه رئيساً للجنة الثقافة والإعلام والسياحة التزاماً بقاعدة قانونية فقهية ، ألا يكون هو نفسه خصماً وحكماً عند تطبيق القانون الذى يحقق ارادة جموع الفنانين كسابق الاتساق الذى تم .

إن الأيدى التى لا تكف عن العبث والافئمة التى لا تكف عن اعييها نخفنا مرة أخرى لنذكرهم بأن لتصارنا الذى يحاولون الالتفاف عليه يستند بجانب وحدة صفنا وإجماعنا على المطالبة بحقوقنا والتمسك بها ، الى مساندة السيد رئيس الجمهورية للفنانين واقتناع سيادته بشرعية مطالبنا ووضوح الأساليب غير الشرعية التى حاولت اعداء حقنا المشروع وقامت بالدس والوقيمة لتشويه مسيرتنا الصالحة والشرعية .

ولذلك كله فإن الصورة التى حققت مكاسب الأمس وسحقت فى طريقها مؤمرات من تحركهم مصالحهم الفردية الضيقة لقادة - ودوا - على المضى فى طريقها بكل الشرعية والقانون حتى نزال حقوقنا المشروعة وتسقط المجالس الباطلة ، ونلفظ كل خبيث يحاول الوقيمة ثانية بين الفنان والدولة . وستظل صفا واحداً ٠٠٠ ويذا واحدة ٠٠٠ وفكراً واحداً يؤمن بفنه وحقوقه للنقابة وحق مصر عليه فى الدفاع عن حقوقه ٠٠٠

لله ٠٠٠٠٠ للوطن ٠٠٠٠٠ للديمقراطية

تَجَرِبَتِ

مشوار مع يحيى حقي

محمد رومي

كان شعار مجلة « المجلة » التي كانت تصدرها وزارة الثقافة « سجل الثقافة الرفيعة » ، وكنا في ذلك الحين قد قدمنا من القرى والنجوع ، نضع ملابسنا في سلال من الغاب ، ونملقها على مسامير مرشوقة في جدران الحجرات التي كنا نبيتها في أطراف المدينة ، وامتدت أقدامنا إلى « سور الأزبكية » ، بما كان يعرضه من كتب ومجلات أول القرن ، معتقنا تكاد تكون الوحيدة ، ونزقنا يكاد يكون الوحيد ، وقدم لنا « سور الأزبكية » عالما من الثقافة المتنوعة بكل درجاتها ، لا يستثنى هذا المورد الذي كان عظيما ، ثقافة لم يقدحها لنا ، ولم يوشحنا إلى مظانها في غيره من المكتبات وكثيرا ما جار « سور الأزبكية » على مصاريف الجامعة ، فقد كانت الجامعة تقتضى منا مصاريف أبان أتينا إلى القاهرة ، وكان حول الجامعة شرطة غليظة ، تمنع من لم يخف المصاريف ، ويقدم للبطاقة من دخول الجامعة .

... وخارج الجامعة ، وطلعة منها جرت الاقلام على السطور ، وسودت أو بيضت صفحات ، تحمل قصة ، يناقشها جمع يظن (تبين أنه كان واحدا) أن الدنيا ملك يديه ، وأن إعادة تشكيلها ، بما يحقق العدل المطلق والخير الخالص والجمال ، قاب قوسين أو أدنى ، وأن ما كان يسميه قصصا ، هي المنفعة الثقيلة التي تدك حصون الظلم والقهر

والجهل ، وأن للقهر وإن كان قد تحصن فأحكم اغلاق المنافذ
التي تطل منها هذه الكتابات على « جماهير » قرائها ، فإن
للفكر لا يحكم منافذه عبر صفحة يتيمة هي كل ما تبقى من جريدة
« المساء » ، التي تسرب دوريا واحسدة من القصص ،
وتتشكل ملامح ظاهرة أدبية جديدة .

والحقيقة أن جريدة « المساء » ، بقيادة عبد الفتاح الجبل ،
كانت أولى المنافذ التي قدمت ظاهرة جيل الستينات . وهي
في حاجة إلى دراسة مستقلة .

ولم يمنع خشيتنا من للشعار « سجل الثقافة الرفيعة »
أن أمر مجلة « المجلة » قد آل إلى واحد من الاثريين الكبار
لدينا ، فما زالت مخيلة الواحد منا تحمل أطراف واقعة أسيفة :
غنى واحدة من الفدوات التي كنا ندب إليها ، في « كازينو
الأوبرا » والتي كان يتوسطها المعلم للجيل والروائي العتيق
نجيب محفوظ ، وبعد أن انتهت الندوة ، تقدم إليه واحد بقصة
يفراها ليقول فيها رايًا . رجع الأستاذ نجيب إلى الوراء
قليلا ورمع ذراعيه الاثنتين إلى أعلى في اعتذار مبته ، ...
ومع ما قدمه مطبنا الدكتور لويس عوض للفكر والثقافة ،
فانه لم ينشر طوال إشرافه على الصفحة الأدبية بجريدة الأهرام
سوى قصة واحدة أسقط اسم كاتبها ، فلم ينشره ، هذا
خلاف أعمال روائينا الكبير نجيب محفوظ ... بل قد يصل
الأمر بواحد من هؤلاء الكبار الأعضاء تحديدا هو أستاذنا
توفيق الحكيم ، فينشر في الصفحة الأدبية بجريدة الأهرام ،
مسرحة كبيرة طويلة عريضة ، تهاجم الكتاب الجدد ،
وتشتتهم وتنسب اليهم الجهل ، ولا يضع الحكيم اسمه على
هذه المسرحية ، بل ينسبها تجهيلا إلى كاتب من « الأدباء
للجدد » لا يحدد اسمه ، وتبدو المسرحية ، وكأنها اعتراف
بالجهل والدعوة إليه من الكتاب الجدد على لسان واحد منهم .
ويرد عليه واحد من هؤلاء برد طويل ينشره يوسف السباعي
في مجلة « نادى القصة » .

ماذا يهم أن يكون واحد من هؤلاء الكبار رئيسا لتحرير
مجلة « المجلة » .

يحيى حتى في مجلة « المجلة »

•• قابلني من طلب لى أن أقدم احدى قصصى الى مجلة « المجلة » واضاف : « يحيى حتى » هناك كل يوم • وتركنت والاحدة لى السكرتارية •• ثم قابلني من اخبرني أن يحيى حتى يسأل عنى •• حملت خطي •• القيت نظرة على حجرة مكتبه ، كان هو بها وحوله كثيرون ، نقل اليه ساعى المكتب اسمى ، دخلت مرتبكا ، مد هو يده للسلام : - أهلا •• أستاذ قلش • زاد خجلي وارتيبكي ، وذعب ظني ، أن هناك خطأ في الأمر من الاساس ، واننى لست المقصود ، وقيل أن انسحب ، قلت : لست بالقلش •• أنا روميش • وبضيق ودود ، رد : يا أخى متفرقش ، مش أنت لللى كاتب القصة بها ومد يده فتدعمت اليه ، وطلب منى أن أقرأها •

ولابد أن يكون كل واحد من قصاصى ظاهرة المستينيات ، قد مر بتجربة مماثلة • وأنا أقدم له سعيد الكفراوى ، مد يده للسلام قائلا :

- أهلا أستاذ هندواى •

فصححت الاسم : أستاذ يحيى •• اسمه الكفراوى • ورد بضيق ودود : - روميش ••• متفرقش •

••• كانت مجلة « المجلة » فى عهد وعلى يد يحيى حتى ، تميدا لظاهرة قصاصى جيل بلكه •• يستمع بصبر • وفى كل عام عدد خاص بالقصة القصيرة ، لا أقل من عشرين قصة •

يحيى حتى وجيل الستينيات ، لماذا ؟

امتنام يحيى حتى بجيل الستينيات ، ليس صفحة او موقفا عفويا اعتباريا ، لنستمع اليه وهو يقيم للتبرير :

الجيل الحاضر أشد منا - يقصد أجيال الادباء السابقة - شعورا بمسئوليته ازاء المجتمع ، وأشد حرصا على التعبير عن مشاكله ، وهذا تطور منمهود •



ثم يكاد يحملها على عاتقه مسئولية اجتماعية ، فهو
يقول في مناسبة أخرى :

إن كلامي موجه للشعبان من أصل ريفي أو الذين يعيشون
في الريف ، لا عذر لهم عندي ، إذا لم يواجهوا نظرتهم النافذة
إلى الريف ، فلا يكتفون بالسطح أو يعد لون عنه إلى مجتمعات
أخرى .

هذا ما يصرح به بحبي حتى ، أن هؤلاء الكتاب الجدد
أشد شعورا بالمسئولية إزاء المجتمع ، وأشد حرصا على التعبير
عن مشاكله ، ثم هو يحذرهم ألا يحلوا عن مجتمع القرية الذي
عاشوه .

السمة الأولى لجيل المستنينات أنه لم يكن من كتاب السلطة ،
فبين أفراد هذه المسافة التي يجب أن توجد دائما بين الفنان
صاحب النظرة المستشرقة إلى المدل والخير والجمال ، وبين
السلطة ، صاحبة الممارسة التي تحافظ على بقائها أولا وقبل
كل شيء ، وتنتظر بعد ذلك ، فيما سيكون .

ولم تكن هذه المسافة موقفا جاعيا متفقا عليه ، كان موقفا
توافيقيا ، اتخذ كل منهم وفقا لطبيعته ، وانبعثا من ذاته ،
وبقى الموقف كذلك ، وهو موقف اعتقد أن السلطة أحسنه
ووعته .

السمة للثانية ، أن كتاب الستينات • قدموا تجارب جديدة ،
لم يكن أحد منهم امتدادا لأحد سبقتهم •

واسارع فائتبت أن يقيني أن يحيى حتى لم يقف مع هؤلاء
المشاكسين في مشاكستهم ، أنه يراهم يقدمون مادة تصلح
للنشر ، ووضعت الاقدار بين يديه صفحات مجلة ، فليقدمها
لهم ، إلا أنه لم يكن على جهل بموقف السلطة ، فهو قد قدم
صفحات مجلته لبعضهم وقد خرج من السجن أو الاعتقال نوا •

وكواقعة ثابتة فإن يحيى حتى قد ترك مجلة «المجلة» فجأة
ودون توقع ، بل وقد كان في ظروف مالية صعبة •

يحيى حتى والجامعة الامريكية

لم تكن احراجات يحيى حتى كلها ميتافيزيقية • حدث أن
أخذ رأيي فيما عرضه عليه الدكتور حمدي السكوت موقفا من
الجامعة الامريكية تعرض أن تتعاقد معه على نشر طبعة موثقة
لأعماله الكاملة ، وأن تحفح له ألفى جنيه • • سيكون هناك
فريق بحث ، يجمع قصصه ومقالاته وأحاديثه • طُلبت فسخة
من الوقت ، فقد كنت أعرف من بعيد جدا لبعيد جدا ، أنه قد
اقتلح من مجلة «المجلة» في تعاصر مع ترك سكنه القديم
واتخاذهم سكنا جديدا ، مع الفرق المضاعف أربع مرات بين
الاجارين ، وكنت أعرف من بعيد - أيضا - لبعيد ، أن الدكتور
الشنيطي رئيس الهيئة العامة للكتاب آنذاك كان يعرض
سبعمائة جنيه مقابل طبع أعماله الكاملة •

ووضعت الرجل في مأزق ، فأتينا بالقطع لا أحب أن تخرج
أعمال يحيى حتى - بكل ما يمثل للقراري الغربي - في طبعة من
الجامعة الامريكية • وأنا ، من جهة أخرى ، لا أحب أن افرض
على الرجل قناعاتي الشخصية ، ولا أحب أيضا أن أحقق بطولة
على حساب غيري ، أي كان قربي من هذا الغير ، وجاء تقليبي

في الامر بنصر جديد ، أن الجامعة الامريكية ، بفريق البحث الذي مستحله ستخرج طبعة كاملة حقا ، موثقة حقا لأعمال يحيى حتى (وهذا لم يحدث من قبل) ولم يتركى يحيى حتى طويلا ، فسرعان ما جاني هاتفه :

— روميش ٠٠ أنا قررت رفض الجامعة الامريكية .

وكان لابد أن اذهب اليه ، واقف على حيثيات قراره الغريب فللاستاذ يحيى حتى موقفه المخالف لموقفى من للنظم الغربية التي تمثلها الجامعة الامريكية ، والتي تقوم بدور حصان طراودم — بيننا — لهذه النظم .

وكان ليحيى حتى أغرب حيثيات :

— روميش ٠٠٠ الجامعة حتنشر أعمالي ٠٠ طيب ٠٠ لكن أنا عارف حتنشر اليه بعد أعمالي ؟

ونظرت اليه أتأمله ٠٠ يضع عصاه تحت فقهه ، ويضغط عليها .

يحيى حتى والحرب

في سنة ١٩٧٣ شكا وجعا ، وكان المرض يبدو قديما ، وليحيى حتى طريقته في الحديث عن اصابته بأبسط مرض ، وله طريقته في الحديث عن الأطباء ، وعن الدورة التي يضسون المريض فيها ، الا أنه كان جادا هذه المرة ، وهو يفيض الى بأن النصيحة كانت العلاج في الخارج ، وبدأ اتصالاته الواسعة ، بالقومسيون الطبي وغيره ، وتققرر سفره الى فرنسا للعلاج ، وزاره تلاميذه ومحبيه قبل السفر للعلاج .

ثم حدث أن قامت في مصر حرب ٧٣ وارتبطت أعصاب كل المواطنين بالحرب والبيانات العسكرية ، والانذاعات الاجنبية تسفر عن عداء متهمين لهذا البلد ، وتصحر المرأة ليلا من حجرة نومها تسأل زوجها القابع الى جوار الراديو هناك في الصالون وهي مغمضة والنعاس يغالبها ، تسأل زوجها أو ابنها أو ابنتها عن آخر الاخبار ، وتنطلق من راديو القاهرة أغنيات حياة

مرتجلة . هذا اوان الشمر ، لا وقت للقصة ٠٠ للناس جميعا في مهرجان الحرب . وفي ميدان طلعت حرب ، والناس زحام ، صباحا ، والشمس مشرقة ، لا أكاد حقا أصدق ، تقع

عيناي على أفندي قصير ، يسير أمامي ، الشعر أبيض فضي
مهوش ، وأسرع ، وأطل على واجهته ، أنه يحيى حتى ،
ومعصاه في يده ، يجذب بها على الأرض ، ولا أنسى هذه اللقطة
ما حييت .

- استأذ يحيى ، مش معقول ، جيت امتى ؟ عملت العملية ؟

وأضع يدي في خراعه وأسير الى جواره ، وفيما بعد أعرف
التفاصيل .

وصل باريس قبل الموعد المحدد لدخوله المستشفى ، وقضى
عدة أيام في كشوف تمهيدية ، وتقرر دخوله المستشفى .

وفي المستشفى ، وفي اليوم المحدد لاجراء الجراحة سمع من
الرائيو عن قيام الحرب . ومورا كتب اعتذارا للمستشفى عن
اجراء الجراحة . . . تجمع حوله الأطباء دهشين . . . أخبرهم في
بساطة - مثلما سبق أن أخبرني عن اعتذاره للجامعة الأمريكية :
لا يمكن اتمالج هنا وابناء وطني يحاربون هناك . . . ثم عرف
أن الطيران الى القاهرة مقطوع . فأخذ طائرة الى ايطاليا ،
وطائرة أخرى الى ليبيا ، ومن ليبيا ركب سيارة الى الابسكتيرية
فقطارا الى القاهرة ، لألتقي به في ميدان طلعت حرب ، يضرب
بمعصاه الأرض .

سيدى يحيى حتى :

أحتفظ بمعصاك ، أرجوك ، أنت تعرف أن الحروب ، بيد
الله ، وأن الحروب لا آخر لها ، وأنه ليس في كل مرة ، يملك
مرد بمفرده أن يفتال حربا /وطنا / .

رقم الايداع ١١٧١ / ١٩٨٣

شركة الامل للطباعة والنشر والتوزيع

(موراغيتلى سابقا)

١٩ ش محمد رياض - عابدين ت ٣٩٠٤٠٩٦

هيئة القطاع العام للصناعات الكيماوية

تساهم الهيئة بمنتجات شركاتها العديدة في تدعيم الاقتصاد القومي بتغطية احتياجات قطاعات مختلفة وهي:

- الزراعة • الصناعات الثقيلة والخفيفة • الثقافة والتعليم
- السلع الاستهلاكية • النقل والمواصلات • الاسكان والتشييد
- التغليف والتعبئة • السلع الوسيطة • الصحة •

سلع صناعية جديدة بليل للمستورد

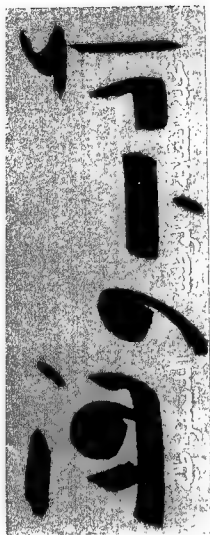
تمكنت شركاتها الصناعية الكيماوية من انتاج نوعيات جديدة من سلع الكيماوية بواجهته بقدر فعال في السوق وكميات المستورد والهم هذه السلع:

- جوامد نترات النيتروجين المعدلة وقوسم انتاج شركة النصر للصناعات الكيماوية
- مبيدات الحشرات ذات طعمها الفاني مع مبيدات شركة ابي فير للزراعة
- مبيدات الحشرات ذات طعمها الفاني مع مبيدات شركة ابي فير للزراعة
- من انتاج الوحدة القادرة على انتاج شركة النصر للصناعات الكيماوية
- الجيدتين الفانيات والصناعات من انتاج شركة النصر للصناعات الكيماوية
- مبيدات الحشرات (٢١) مبيدات جويابريم (١١) مبيدات سوفيكون (٣١) وهي مبيدات زراعية
- جديدة من انتاج كبريتات الصوديوم والمواد الحافظة من انتاج شركة النصر للصناعات الكيماوية
- الكبريتات المعدلة من انتاج كبريتات الصوديوم والمواد الحافظة من انتاج شركة النصر للصناعات الكيماوية
- الحامض من زادت المنتج اومر الكبريتات المعدلة من انتاج شركة النصر للصناعات الكيماوية
- للشرق الأوسط (سبيو)
- البطاريات السائلة بمرسلة بولي بروبيلين والبطاريات زادت القطاع الواحد من الطاق
- المقوى والبطاريات الرصاص الحامضية وفي بطاريات صناعية لمرسلة الكبريتات المعدلة والمواد الحافظة
- اكتشافات الطوارىء من انتاج الشركة العامة للبطاريات

سلع تصديرية هامة

تتميز منتجات شركات الهيئة بالجودة العالية ويمثل بعضها مكانة مرموقة محليا وخارجيا وهي:-

- إطارات وأنابيب السيارات والجرارات بأنواعها المختلفة • فحم الكوك • نفتالين
- زيت الكومون • نترات الامونيا النقية (الأغراض المنزلية) • الكتان وشتاقته
- بطاريات جافة (طورش - قام) • بيكرينات الصوديوم والكبريتات السائل
- بعض أنواع المسبكات • الثقب • خشب حبيبي مغلي بالبيلايين
- حنفيات بأنواعها المختلفة •



٣٤

ديسمبر ١٩٨٧

عدد ١٠٠

عدد ١٠٠

ستون عاماً
من الفن الجميل

رسالة خاصة اليه من نجيب سرور / كشف تحليلي بأعماله وما كتب عنه



جورج الهجوري



ملاك كوكا و يوسف ادریس (افسطس ١٩٥٨ء)

{ ٨٥ }

حادثة شرف — يوسف ادریس (افسطس ١٩٥٨)
بريشة حسن فواد

فَهْذَالِ الْعَدَدُ

- هذا العدد ٤ التحرير
- افتتاحية : عصب عار ينبض بحب مصر ٦ صبرى حافظ
- من القصة الى المقالة ١٧ شكوى عياد
- طبقات النص / للنصوص : الاورطى قراءة مقارنة ٢٥ سيزا قاسم
- قراءة في رواية الحبيب ٤٥ لطيفة الزيات
- الشيخ شبيخة : جذابة للتناظر والتضافر ٥٣ نريال جبورى غزول
- المخطئين ٦٤ فؤاد دوارنة
- الفراير بين الرمزية والحيثامسرح ٧٣ نهاد هبليجة
- الانضال الوطنى في اعمال يوسف ادريس ٩٥ جلال السيد
- قراءة في أحب يوسف ادريس ١١٠ محمود عبد الوهاب
- وثيقة : رسالة الى يوسف ادريس ١١٦ نجيب سرور
- تجربة : مع يوسف ادريس ١٣١ محمد زوميش
- شهادات : بهاء طاهر - سليمان فياض - سعيد الكفراوي - يوسف
ابو رية - محمود الورداني - شمس الدين موسى -
١٣٤ اعتدال عثمان - ابراهيم عبد المجيد
- ببليوجرافيا يوسف ادريس ١٥٢ حمدى المسكوت - مارسدن جونز

أدب وفد

شهرية يصدرها حزب
التجمع الوطني للتقوى والوحدة

٣٤

السنة الرابعة - ديسمبر ١٩٨٧

رئيس التحرير

فريدة النقاش

سكرتير التحرير

حلمي سالم

مجلس التحرير

أبراهيم أصلان

كمال رمزي

محمد روميث

المستشارون

د. الطاهر أحمد مكي

صلاح عيسى

د. عبد العظيم أنيس

د. لطيفة الزيات

ملك عبد العزيز

المراسلات : مجلة أدب وفد - ٢٢ قس

عبد الخالق ثروت - القاهرة .

الاشتراكات : (لمدة عام) : (داخل مصر)

١٢ جنيه - (البلاد العربية) : ١٠ دولارات

- (أوروبا وأمريكا) : ١٠ دولارات أو مكافئها

د. شكري عياد : استاذ الادب والبلاغة العربية بجامعة القاهرة سابقا - من أهم كتبه « فن الشعر عند أرسطو » ترجمة وشرح ، و « موسيقى الشعر العربي » و « انقصة القصيرة في مصر » و « الرؤيا المعقدة » و « الادب في عالم متغير » و « دائرة الإبداع » . له أيضا ثلاث مجموعات قصصية .

د. لطيفة الزيات : استاذ النقد الادبي بجامعة عين شمس . من أهم كتبها « مقالات في النقد الادبي » والعديد من الكتابات النقدية ، كما كتبت رواية « الباب المفتوح » ومجموعة قصصية « الشيخوخة » . لها تحت الطبع « صورة المرأة في القصص العربي » .

د. سيزا قاسم : استاذ الادب المقارن بالجامعة الامريكية ، أهم مؤلفاتها « بناء الرواية » دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، كما اشرفت على كتاب « مخفل الى السهول » . لها العديد من المقالات والدراسات عن القصص العربي .

د. فريال غزول : استاذ الادب المقارن بالجامعة الامريكية بالقاهرة . نشرت كتابها بالانجليزية من التعامل البنائي لادب ليلة وليلة ، لها العديد من الدراسات حول الفن والشمس العربي المعاصر .

أشرف على تحرير هذا العدد

د. صبرى حافظ



يوسيف ادريس بريشة جورج الجيجوى

هذا العدد

رغم الصخب والرواج التجارى والضجيج لم تلتفت أى مؤسسة ثقافية - على كثرتها - لهذه المناسبة التى نحتفل بها وهى بلوغ كاتب فى ضخامة يوسف ادريس سن الستين ..

ستون عاماً من الفن الجميل .. من تنوع الأشكال وثرائه العالم الذى نظل نكتشف فيه الجديد مع كل قراءة ، الشيء الذى يتضح فى سياق هذا العدد الذى بين أيديكم ، وهو ما نبداً به رحلة الأعداد الخاصة التى نتناول كاتباً بعينه أو ظاهرة ، ويجمع يوسف ادريس بين الصفتين : انه كاتب كبير وظاهرة .

لم نكن أبداً من القائلين بأن البلاد التى أنجبت « يوسف ادريس » قد أعتمدت كما يدعى البعض قائلين بأى أن نبع الابداع قد جف .. ونحن أخذنا نتأمل فى شهادات الأجيال التى جاءت بعد يوسف الدريس وجئنا أنفسنا على حق .. هناك مبدعون كبار ليسوا بالقليل يحتاجون الرعاية والحب والمتابعة .. فماذا حدث ؟

تقلعت موهبة يوسف الدريس وتفتجر عطاؤه فى أوج ممارك التحرر الوطنى والاجتماعى ، فاستوى كاتباً ضخماً فى تناغمه أو صداحه معها .. وما كان يوسع عملية التجديد للشاملة التى قام بها سواء فى ميدان اللغة أو البناء المسرحى أن تتم وتتلوز على هذا النحو العبقري الا على خلفية التحولات الوطنية والاجتماعية وتناقضاتها الحادة ، حيث برزت فى قلبها القوى الشعبية والطبقة الصاعدة عناصر فاعلة قوية مؤثرة يستحيل تجاهلها ، وكان طبيعياً - رغم كل شيء - أن تهض مؤسسات الثقافة العامة (سينما - مسرح - نشر) فى مرحلة التحرر بتلك المهلبية : تقديم يوسف ادريس الحياة العامة كاتباً موهوباً متنوع الاجتهادات ، الشيء الذى لا تحظى به الاجيال التالية بعد انتصار الثورة المضادة وانكسار راية التحرر والتقدم الاجتماعى مؤقتاً ..

والحاصل أن هذه الأجيال المتتالية من المبدعين قد حرمت بعنف من التواصل مع أوسع قاعدة من القراء والمساهدين رغم جدارتها الفنية وإسهامها المتنوع والذي لم يصبح بعد موضوعا للدرس التحليلي ٥٥ وهي مهمة سوف نسعى بكل جهدنا للنهوض بها في سياق احتفائنا بكل إبداع يمجّد الحياة والعمل ويكشف في سياق واقعي عن الامكانيات الحافية للشعب ٥

يتسع هذا العدد في تناوله لإبداع يوسف ادريس أعظم مدارس النقد من الانطباعية للبنويية للماركسية وهو نموذج لما نريد أن نصّل إليه في مستقبل الأيام حيث نطمح أن تتحاور هذه الاجتهادات فيما بينها حوارا خلاصا على صفحاتنا يستهدف إثراء الحياة الفكرية وتتجلى فيه الخصائص الغنية للواقعية الاشتراكية وهي تتحرر من كل ما علق بها - زورا - من شوائب ٥٥ ونفتح ابوابا على المستقبل أمام الأدب الواقعي كله ٥

والآن ننتقدم بالشكر للدكتور سبوي حافظ الذي أشرف على هذا العدد ، يؤسفنا أن يغيب عن عددنا هذه نقادنا الماركسيون الكبار مثل محمود أمين العالم وأبراهيم فتحى وآخرون ، وهو ما نعد بنذارته في الأعداد القادمة ٥

اضطرونا آسفين لتأجيل بعض الموضوعات بسبب المساحة ، ورفعنا موضوعا عن يوسف ادريس والسينما لأننا فوجئنا بنشره في إحدى الصحف العربية ربما لتأخر عددنا ، وكذلك قصة جديدة ليوسف ادريس فوجئنا بنشرها في مجلة « أكتوبر » ٥

وبعد ٥٥ اننا نحقق بيوسف ادريس بحب وتقدير عال رغم خلافنا مع كثير من ممارساته السياسية ، ونحفظاننا على الكثير من مواقفه ، وهي تحفظات ناشئة من إدراكنا أن فنانا بضخامته كان يوسع أن يلعب دورا أعظم أثرا في التصراعات القائمة لو أنه اختار - وهو الذكي الصالح - أن يقف دائما وبثبات في صف قوى التقدم والمستقبل ، وهو الاختيار الشريف لبعض كبار فناني وكتاب عصرنا على امتداد المعصرة ، الذين استطاعوا أن يخلقوا انساقا شاملا بين مضمون إنتاجهم الفني ومواقفهم العملية ، فمارسوا نفوذًا هائلًا على عصرهم وأصبحوا - كفنانين - مؤسسات ذات قوة معنوية ترهب جحافل الرجعية والأفلام والتأخر التي تحارب معاركها الأخيرة في عصر الانتقال إلى الاشتراكية ٥

افشأ حيت

عصب عار ينبض بحب مصر مسرى حافظ

اعتدنا ان نخص الكاتب المصرى بالاعتماد والتكريم والاكبار
منحما يحتطفه الموت ، فنعد مناقبه ، ونغنى بحماسه ، ونشيد
بإنجازاته . سواء فى ذلك من تجاهله الواقع الأدبى أو من أضفى عليه
الاعتماد إبان حياته ، بأنهما يستويان فى أن موجة الاعتماد التى تنقل
تياراتها عقب الوفاة هى أكبر تلك الموجات التى عرفها طوال حياته .
وإذا كانت موجة التكريم والاحترام التى تلعب موت الكاتب تنطوى
فى ظاهرها على لوعة الاحساس بالقدان أو فداحة الخسارة التى انتابت
الواقع الأدبى برحيله ، وتكشف عن بعض تجليات احساس الواقع الأدبى
بالخيب حبال الكاتب الراحل ، فإنها تكشف كذلك عن وجه الحركة الأدبية
الكريه وهو يتنفس الصعداء لرحيل أحد الأعداء أو المنافسين ، أو عن رغبة
الرائين فى تسجيل المواقف والاتجار الرخيص بموت الراحلين . فلا يحتسب
بالموتى وحدهم الا ثقافة ميتة الروح حامدة الهمة عاجزة عن مواجهة
ذاتها بشجاعة وموضوعية . ولن تستطيع الثقافة المصرية النهوض
من كبوتها التى طالت الا اذا أولت للكاتب المصرى ، مبدعا كان أو ناقدا
الاهتمام فى حياته ، ودرست أعماله بغية تقييمها ووضع صاحبها فى
مكانه الصحيح على خريطة الحياة الأدبية ، فنجون الدراسة للعادة
المستمرة لأعمال الكاتب المصرى أثناء حياته ثم يتخطى النقد عن واحدة
من وظائفه الأساسية فى رصد الحركة الإبداعية بالرؤى والافتكار الجديدة ،
كما يتقاعس عن النهوض بوظيفة أكثر خطرا وهى تقويم أعمال الكاتب
بشكل دورى حتى يبرود خطاه بعيدا عن تكرار نفسه ، أو الانحصار فى

دائرة ضيقة من الكشوف السانجة كما يفعل عدد غير قليل من كتابنا
ذوى الأصوات الزاعقة . ويجوز اصطلاح النقد بهذه المهمة على الصعيد
القومي العام تعانى الحركة الأدبية من الركود ، ولا تمحص مسلماتها ،
أو تعيد ترتيب مكاناتها الأدبية ، فتبقى أسيرة لعدد محدود من ذوى
السلطات الاعلامية المزيفة للواقع الادبى ، والمكرسة عادة لأقل كتابه
موهبة ، واضلهم ثقافة ، واكثرهم فجاجة وسقما فى الذوق .

لهذا حاولنا اصدار هذا للعدد الذى نكرسه لكاتب لا يزال يملا
الدنيا علينا حيوية وابداعا ، نحفل به معه بعيد ميلاده السنين ،
ونفتخر هذه المناسبة لتكون تهنئتنا له من أكثر أشكال التهاني فعالية ،
وهى دراسة اعماله ، والتوقف امام انجازاته الادبى بالدرس والتمحيص .
ولا تستهدف هذه المحاولة الاحتفاء بكتابات يوسف ادريس التى اثرت
ادبنا ووجداننا بعماء كبير فحسب ، ولكنها تطرح كذلك الى ارساء
مجموعة من التقاليد الهامة فى هذا المجال تتعلق بطبيعة هذا الاحتفاء
بقدر ما تتعلق بشكله ، فقد استهدف التخطيط الذى سميت ، بخرجات
متفاوتة من التوفيق ، الى تحقيقه ، أن يكون هذا العدد نموذجا يحتذى
فى مثل هذه المناسبات فى قابل الأيام ، وذلك بتوفير مجموعة من المكوسات
الأساسية التى تجعله مصدرا هاما لدراسة اعمال هذا الكاتب فى المستقبل
وللمساهمة فى تحديد مكانه الحقيقى على خريطة الواقع الادبى فى
الحاضر . ولذلك كان لا بد أن يتضمن العدد أولا وقبل شئ ، بيبليوجرافيا
كاملة لأعمال الكاتب ولما كتب عنه ، لان توفير تلك المعلومات الأولية
هو الخطوة العلمية الأولى والضرورية فى أى دراسة جادة عن هذا الكاتب ،
وهذا ما نجحنا فى تحقيقه بتلك البيبليوجرافيا الشاملة التى لولا صيق
المكان لنشرنا كذلك الجزء الخاص بمقالات يوسف ادريس فيها ، وهو
جزء هام وكبير نأمل أن ينشر فى وقت قريب .

وكان لا بد كذلك أن يسمى مثل هذا العدد الى موضعة الكاتب فى مكانه
الجدير به على خريطة كل جنس ادبى ساهم فى الابداع فيه ، وأن يبرز
انجازاته الخاص وتفردته فى هذا المجال . وقد أخفقت فى تحقيق الشق
الأول من هذه المهمة بيننا وفقت الى حد ما فى تحقيق شقها الثانى . فقد
كتب يوسف ادريس فى أكثر من ثلاثة أجناس ادبية ، وتعامل كذلك مع
أجناس أخرى مثل للسيفما ، مما يجعل مثل هذا الامر عسيرا الى حد ما ،
ومما زاد هذا الأمر صعوبة اعتذار عدد كبير من طلابت منهم المشاركة فى
هذا العدد ، وقد اعتذر بعضهم من البداية مثل امينة رشيد وفاروق
عبد القادر ومحمد كشيك لأسباب تتراوح بين موقفهم من المنبر البى

سينشر فيه العدد ، أو لشاغلهم الخاصة ، مما أتاح لنا البحث عن
يقوم بالكتابة بدلا منهم في الموضوعات المقترحة عليهم ، ولكن هناك من
ومعوا بالكتابة وأنفقوا مدة الشهرين المخصصين لاعداد المادة في تأكيد
أنهم سيكتبون ثم اعتذروا في اللحظة المحددة لتسليم البحث مثل عبد
المحسن بدر وأدوار الخراط وسيد البحراوى وشاكر عيد الحفيد مما جعل
من المسير علينا أن نطلب الى غيرهم للكتابة . وقد شاركت للصعوبات
التي واجهتنا من حيث استجابة الكتاب لدموتنا في تغيير خطة العدد ،
وفي قصور الانجاز عن المخطط . لكن طبيعة الاستجابة ، ورغبة معظم
الذين شاركوا في هذا العدد في التركيز على نصوص بعينها ، تكشف عن
تحول ملحوظ في طبيعة النقد الأدبي يشير الى ميله الواضح الى التعامل
الفصلى مع النص ، وعزوفه عن الدراسات التقييمية أو المسحية الصامة
التي تسعى الى موضعة انتاج الكاتب في جنس معين في اللوحة العريضة
لهذا الجنس الأدبي .

والآن الى السؤال الهام : لماذا يوسف ادريس ؟

وهو سؤال من اليسر أن نعثر على اجابات عنه تتمدد بتمدد الذين
يقرأونه أو يسمعون الى الاجابة عليه . فليس ثمة من لم يعرف عالم هذا
الكاتب الخصب أو يكون رأيا فيه . وليس هذا الأمر بغريب على كاتب
في حجم يوسف ادريس ، أو بالأحرى على ظاهرة بهذا الاتساع والعمق .
ذلك لأن يوسف ادريس الكاتب ، هو بحق رجل سكنته مصر ، فاستطاع
بامتلاكه بها أن يسكن في قلب كل مصرى ، وأن يفرض نفسه بمصر على
العالم ، يفرض نفسه على عشاقه ، بنفس القوة التي يفرضها بها على
الذين يضيئون باهتمامه بمصر ، واهتمام مصر به ، والذين ينتقدون
تذبذب أعماله ورواه وأرائه صغودا وهبوطا ، والذين ينفسون عليه عوخته
الفياضة ، التي انهمرت ثبلالاتها للسخية على واقعنا الثقافي منذ مطلع
الخمسينات ، فالتصحت في طويق تنفقا الهادر كل الصغائر ، وأطاحت
هون فليح بها أو بحيرة بكثير من الصغار . انشغل يوسف ادريس
بمصر منذ بواكير حياته فانشغل به مصر قرء ونقادا ودارسين وهو
لم يزل في العشرينيات من العمر ، ولم يشغله شئ عنها طوال عقود أربعة ،
وإن بدا أنها قد شغلت عنه ، أو بالأحرى غيبت عن الانتشغال به ، أو
أرغمت على الانصراف عنه . وبعد أن انفق الرجل ما يقرب من أربعة
عقود من الزمن في ممعة هذا الانتشغال المزجج بببلال مصر وموميا
وهلوز على الورق نبضها ، وصاغ إيقاعها الداخلي نقسا خالدا ،
فانسا نتسائل في عيد ميلاده الستين : هل يحفل أن تسبح مؤسساتها

الشرف على من دونه موهبة ممن لم يسمع الصالح عنهم ، واكرمت مصر على أن تنسج بهم ، وتحجبه عنه ؟ هل من المقول أن يبلغ يوسف ادريس المستن دون أن يحصل مرة على جائزة الدولة التشجيعية ، أو التقديرية ؟ وكيف تستطيع مثل هذه الجوائز أن تزعم أن لها أى شرف وهي لم تشرف بالمشول بين يدي واحدة من اكبر المواهب المصرية في العصر الحديث ؟ وكيف تستطيع مؤسساتها الثقافية أن تبرر انها لم تقدم انظم جوائزها الى موهبة بحجم موهبة يوسف ادريس ، وهو الاسم المصرى الوحيد على قائمة المرشحين لجائزة نوبل للأدب ؟ الا كرامة لنفى في وطنه ؟ أم أن عنصر الذكاء الاجتماعى أهم من الإبداع والموهبة في حساب هذه الجوائز ؟

ولا أزعج هنا أن كل جوائزنا قد حادت دائما عن الصواب ، فقد نالها كثيرون ممن هم جديرون بها ، وجانبها القويق في أحيان كثيرة ، فحصل عليها عنيو الموهبة وضعيفو الاتجاز ، ولكن اذا كان النذل من حرية انسان واحد ينتقص من حرية البشرية جمعا ، فان الجور على حق يوسف ادريس في التكريم من مؤسسات مصر ، مهما كان رأينا فيها ينتقص من قيمة التكريم الذى حظى به كل من نال جائزة من جوائز الدولة في الآداب . ولكن دعنا من ذلك الهم فهو هم مصر ، وليس هم يوسف ادريس ، وان كان من العسير علينا أن نفرق بين الهمين ، لان يوسف ادريس قد حصل هموم مصر همومه الخاصة ، وغاص تحت جلدها حتى توحدت صجواتها بمطامحه ، وأغلقت أوجاعها عن نفسها في الأم جسده الى الحد الذى يمكننا معه أن نتعرف على تقلبات صحتها ومرضاها في تاريخه الطبى . وكأنه أيوب البتلى بحبها مكلما ثقلت عليه الأدواء استأثرت من جسده الذن . فمرض يوسف ادريس أو صحته ليس مجرد ظاهرة طبية محضة ، ولكنه ظاهرة أكثر تعقيدا بسبب علاقة للتناظر الغربية والوثيقة بين صحته ، وتقلبات الواقع الحضارى في وطنه . بالصورة التى لا بد منها من منطلق كلى لتناول تلك الظاهرة الأدريسية ، يأخذ بعين الاعتبار كل مكوناتها ، ويكتشف هذا الحبل المرى الذى يربطه بأعق ما يدور في أغوار الواقع المصرى . فكما ألت بها الأموات رقد هو في المستشفى ، وأجريت له أخطر الجراحات ، وكما تدهورت أحوالها تخطيط في برائن هذا القهقور ، ولكنه كان يخرج من عناء المرض والحنة أقوى مما كان ، بالرغم من زيادة عدد النحوب في جسده التشنج بالطننات .

وقد استطاع يوسف ادريس أن يفعل ذلك ، أو بالأحرى أن يكونه ، فلسنا هنا بإزاء فعل ، بل أمام كينونة ، لأنه جاء في موعد مع القدر ،

قندر مصر • نقد ولد عام ١٩٢٧ أى بعد أقل من عقد واحد على ثورة ١٩١٩ ، بعد أن كتفت مصر دموع هذه الثورة المهيضة ، ولعلقت جراح الاستقلال المتفوق بالتحفظات الأربعة ، وجبا على أمال ١٩٣٦ المتزعة بالاحلام للعريضة بالمستقبل الحر ، وشب في معمة ثورة ١٩٤٦ المهيضة التي شارك وهو طالب في كلية طب القصر العيني في صناعتها ، وصاغ من قلب بوتقة تلك الثورة الشعبية التي لم تعرف مصر لها مثيلا الا بعد أكثر من ثلاثين عاما ، أحلام المحورين أدبا جديدا كانت له قوة السحر ، استطاع أن يبلور فيه برنامج للثورة المجتعة ، قبل أن يعلن للضباط الأحرار بيانهم الأول عام ١٩٥٢ • فقد لفتت قصص يرسف ادريس الأنظار منذ البداية الى هذه اللوحة الجديدة المتميزة • كانت هناك بالقطع ، في مصر وعلى امتداد الساحة العربية ، قصص جيدة ومتميزة قد كتبت قبل وفود يوسف ادريس الى ساحة القصة ، وكانت أعمال محمود طاهر لاشين ، وميسى عبيد ، ومحمود تيمور ، ويحيى حتى ، ومحمود البدوي قد أرست قواعد هذا الفن للجميل الجديد • ولكن أعمال هؤلاء الرواد الكبار كانت بعيدة الى حد ما عن تناول الجماهير للواسعة التي لقت انت على كتابات محمود كامل المحامي ، واتا صيص : يجب محفوظ الأولى ، ومن لف لفهما من كتاب مجلة (الجامعة) ، وهي : جمال لا تفتح من نفس الابرار التي ارتوت منها كتابات هؤلاء الرواد الكبار • ولما جذبت للقصة الى قاع الرومانسية المثقطة بالمواقف الزائفة ، أو الخطاب الإصلاحية للصارخة ، أو للفهم الميودرامى ضيق الأفق •

وجاءت قصص يوسف ادريس لتفرد عن القصة الواقعية الجادة غربتها عن جماهير القراء الواسعة • لم يكن صاحبها دارسا لفن القصة ، ولا عارفا بالإنجازات كتابها الرواد ، ولكنه كان مسلحا بها هو أكبر من كل الدراسات ، وأهم من كل المعارف المدونة • كان مسلحة بموهبة كبيرة على القصص التلقائي الأسر ، وبمعرفة حميمة بتيارات الثقافة المصرية الحديثة : الثقافة بمعناها الاجتماعي للشامل وليس بتعريفها الأدبي الضيق • وكان طالما من قلب التاريخ المصري النضال بالاستقلال والعدالة ، خارجا من ثنايا الأرض المصرية العطشى الى من يعبر عن تيارات ثقافتها المتلاطمة الصانعة لرؤية إنسانها المتميزة للمسلم ، منفلتا من صفوف الشعب التائق الى من يصوغ تشوئه الأدبي للتعبير عن صومه الصالحة في اللحم ، والتي لم تجد لها متنفسا في عالم الكلمات منذ كتب للفلاح المصري الفصيح شكواه البليغة الأسر : وكان مسكونا بهوم الشعب المصري بالصورة التي يمكن القول معها أننا لسنا معه بآراء كاتب ينفق العبارات ، أو يزخرف الألفاظ ، أو ينفق الاشكال الأدبية ، ولكنها بآراء عصب عار بنقبض

بايقاع مصر الداخلى ، ويسمى الى صياغة هذا النبض الخفى فى كلمات تحكى قصة شعبها مع الحياة منذ أقدم العصور . وتقدم تصورات هذا الشعب الذى كان يكتب يوسف ادريس نيسابة عنه ، ولبسانه ، ومن خلال منظوره الخاص للواقع والأشياء ، لا يعبر « عنه » كما كانت تقبل كتابات كثيرة قبله ، وانها يتلبسه ويتحول الى لسانه المبرر ويده المسككة بالقلم .

ولذلك كان يوسف ادريس فى بدايات حياته الأدبية الباكرة يكتب بكثرة وحساسية ، وكأنه يدرك أن عليه مهمة لا بد من انجازها . فى خلال خمس سنوات كتب خمس مجموعات قصصية - (أرخص ليالى) ١٩٥٤ ، (جمهورية فرحات) ١٩٥٦ ، (ليس كذلك) ١٩٥٧ ، (اللبطل) ١٩٥٧ ، (حادثة شرف) ١٩٥٨ - ثبتت أقدامه باقتدار وتمكن فى ساحة للقصة المصرية ، بل وللقصة العربية برمتها ، وفى نفس الفترة أيضا كتب ثلاث مسرحيات - (ملك القطن) ١٩٥٥ ، (جمهورية فرحات) ١٩٥٦ ، (اللحظة الحرجة) ١٩٥٨ - ورواية واحدة (قصة حب) ، ولكنه برغم هذه الوفرة الإبداعية لا يكرر نفسه ، ولا يجتر تجاربه ، ولا يتكى على تصورات الآخرين ، أو يستلهم رؤاهم ، وإنما يعتمد على ذلك الحبل السرى الذى يربطه بتيارات ثقافتنا التحتية ، ويمكنه من الكشف وحده عن ألقها للناسد ، واستخراج كنوزها المخبوءة . فلنطلق يحرث فى عرض الواقع المصرى وطوله ، فما أرحب عالمه ، وما أشد اتساع رقعة تجاربه . إذ لا يكتفى فناننا بأن يخلق نفسه على فئة مغفورة أو جماعة تهوورة يستحلب مشاكلها ويقتصى همومها ، كما فعل كثيرون من سبقوه أو عاصروه ، ولا يحصر نفسه فى منطقة زمانية ، أو رقعة مكانية لا يبرحها كما فعل غيره من الذين يدبرون عالمهم الانحصر فى مساحة جغرافية محدودة ، وفى منطقة بعيدة من مناطق الخبرة الزمانية . ولكنه يترك لنفسه حرية الحركة على نطاق واسع ، حتى لا يكرر تجاربه ، أو يقع أسيرا لموضوعاته .

انه يكتب تجارب عديدة خصيبة ومتنوعة ، يتحرك فى عالم القرية بنفس البساطة والاعتدال اللذان يتحرك بهما فى عالم المدينة . لا يعرف نهطا واحدا من القرى ، ولكنه يزرع القرية الريفية الكبيرة انسنة بعراقتها ، بنفس التمكن الذى يجوب به القرية الساحلية المفتوحة على البحر ومجالدة الطبيعة ، أو يتريث به عند العزب والقصور الهامشية المهيضة الجناح . يتحرك فى كل هذه الصور المتنوعة للقرية المصرية بنفس البساطة التى يتحرك بها فى صور المدينة المتغايرة : بدءا من لفافرة

للعريضة المتوجهة حتى البندر الضئيل المتأرجح على الحافة الفاصلة بين الريف والحينة . يرافقه خلال هذه الحركة الكبيرة الواسعة تيار زاهر من الخبرات الحسية والمعرفية العميقة بالتجارب التي يتحدث عنها ، وبالشخصيات التي يمالجها ، وأهم من هذا كله بايقاع الحياتة للتحتية الفنية في مصر ، بالصورة التي نحس معها وكان القصص عنده دفقة من الصدق تنفعل به الألفاظ فتكتسب طعما خاصا ودرجة حرارة خاصة . وليس اتساع رقعة العالم الادريسي قاصرا بآى حال من الأحوال على البعد المكاني وحده ، ولكنه يمتد الى البعدين الزماني والاجتماعي من التجربة الانسانية . والبعد الزمني هنا ليس الزمن بمعناه التاريخي ، وان كان التاريخ من الأبعاد الهامة في العالم الادريسي ، ولكنه الزمن بمعناه الأشمل . فإذا أردت أن تتعرف على مختلف التنويعات الزمنية في عالمه ستجد نفسك وجهته لوجه أمام كافة تنويعات اليوم المصرى .

فعالم يوسف ادريس ليس جلّه نهائيا كما هي الحال عند يحيى حتى ، وليس غارقا في الليلية كما هي الحال عند أدوارد الخراط ، ولكنه يشمل التنويعات المختلفة لليل والنهار معا . للمواظف النهارية للخشنة ، والأمسيات الليلية الرقيقة ، للأحداث النهارية القاسية ، وللتجسيمات الفارقة في حلقة الليل الكئيبة ، لتألق الظهيرة الساطع ، وشحوب المغرب المؤذن بموت النهار ، ومقدم الليل بظلمته الجممة ، وبهسراته الليلية الصغيرة ، وزحف الفجر الخروب الذى يقضى على الظلمة . لكل هذه التنويعات المختلفة لليل والنهار يتسع عالمه . فنجده عنده الليل الكئيب الذى يقتل بجهلته وكأبته رغبة انسانيته في التحرر والانطلاق ، والليل الرهيب الذى تتجسد فيه الموانجيد لليلية ويتكاثف فيه العجز والاحباط ، والليل الاسيان الذى تغلف للسفرية فيه الحرارة ، والليل العذب للفرار الذى ترصع سماءه النجوم وتهدهد نسوماته الانسان المسترخى من غشاء النهار وشقائقه . وهذا هو أيضا حال النهار في عالمه . إذ نجد عنده النهار بضوئه الساطع ومواطئه النهارية الواضحة ، والنهار بجملة الشاق وعقوس كده الخشنة ، والنهار الكئيب الذى ينطوى على مخاوف أقصى من كل مخاوف الليل المبهمة ، لأنها مخاوف نهائية صلبة ، منحوتة من أديم اللواقع المستعمى على للتغيير المقتل بالعجز والاحباط وفقدان التحقق .

وليس اتساع الرقعتين الزمانية والمكانية الا نتيجة لانتساع رقعة العالم الادريسي الاجتماعية وثمة ضرورة لإبراز شتى أبعاد هذا الاتساع . فعالم يوسف ادريس يتسع لمختلف شرائح المجتمع المصرى

العمرية والطبقية ، دون أن يطّس هذا الاتساع تمايز كل شريحة ، أو ينال من تعقيد علاقات التساع والتناقض بينها . فمائه ملهى بالأطفال والصغار والتلاميذ والبالغين والكهول والمجانز ، بالبنات والأولاد والرجال والنساء من كل الطبقات . بدءا بقاع السلم الاجتماعى فى القرية والمدينة على السواء ، وحتى ذروة هذا السلم من أبناء الأرسوقراطية المرفهين ، بدءا من الطبقات الغنية العريقة للراسخة الممالك ، الواضحة التصنيف ، وحتى الطبقات الهامية الجديدة من السماسرة والمهلابين والعملاء ومن يستعصى على للتصنيفات المعروفة أو للجهازه أدرجهم فى جماعة متبلورة الملامح واضحة للسمات . والغريب أن اتساع رقعة للعالم الاجتماعى لم يتحقق لديه على حساب عمقه ، لأن يوسف ادريس يتحرك بين مختلف نماجه البشرية بمعرفة حكيمة وخبرة مرهنة . يتحرك بتمكن بين العامل والفلاح والجندى والشرطى والمدرس والطبيب والضابط والمحامى وعسكرى الهجاة والاعرابى والشيوخ والحرفى ، بين الطفل والتلميذ الصغير والولد للشضلى الكبير والرجل المحترم الخائف من القيل والقال ، يتحرك بين ابن الليل والمجرم والخارج على القانون بنفس السهولة التى يتحرك بها بين المزعوب منه والتصنع لكل صنوف الروادع الاجتماعية والأخلاقية ، يتناول شخصيات العاقل والمجنون ، المسيطر والمنسحق ، ذوى الوجاهة الاجتماعية ومن يمكن تسميتهم بالذنفائيات البشرية بنفس الاقتدار والتمكن والافتناع . لا يسجل ملاحظهم الخارجية وحدها ، وإنما يتغلغل فى أغوار حيواتهم الداخلية ، ويصدر عن رؤيتهم الخاصة والمتفردة للعالم ، ويسجل أخفى دوافعهم وتكويناتهم النفسية وأبصدها عن العين المراقبة .

وبنفس الاقتدار والتمكن الذى يتحرك بهما ادريس بين تنويعات الزمان والمكان المصريين ، وبين مختلف شرائحه الاجتماعية يتحرك كذلك بين الحساسيتين الأدبيتين اللتين سادت فى الادب المصرى فى العصر الحديث ، وهما الحساسية الأولى بملاققتها ذات الاساس الكنائى مع الواقع ، والحساسية الجديدة التى تنهض علاقة نصوصها بالواقع على اساس استعزى . وهما حساسيتان تنطويان على مجموعتين متباينتين من قواعد الاحالة ، وحتى يقتصح الفرق بين هاتين المجموعتين علينا أن نشأل على سبيل المثال للفرق بين أقاصيص « أبو سيد » و « مشوار » و « الهجاة » و « بصرة » و « الحادث » و « فى الليل » (١) و « اليد الكبيرة » و « تحويد العروسة » و « طلبة من السماء » و « حادثة شرف » (٢) من أقاصيص يوسف ادريس الأولى ، وبين عشر أقاصيص أخرى لنفس الكاتب هى : « الأورطى » و « قصة ذى للصوت النحيل »

و « اللعبة » (٢) و « المرتبة الممتدة » و « النقطة » و « العملية الكبرى » (٤) و « المصنوع والسلك » و « الخدمة » و « هي » و « بيت من لحم » (٥) من مرحلة تالية ، من حيث العلاقة التي تقيمها نصوص كل مجموعة من المجموعتين بالواقع ، ومن حيث نوعية الأدوات والاستراتيجيات النصية المستخدمة في كل من المجموعتين . ففي الأناصيص العشر الأولى - وهي جميعا من أناصيص الخمسينات - نستطيع الحديث ببسر عن نوع من مشابهة للواقع ومحاكاته ، لا من حيث التفاصيل وحدها ، ولكن أساسا من حيث المنطق الذي يحكم تلك التفاصيل ويسيطر على تعاقبها ، والعلاقات التي تحدد فهمنا لها ، وتفاعل بعضها مع البعض الآخر . ويسرى هذا المنطق في شتى أرجاء النص ، ويتحكم في طبيعة اللغة التي يتشكل بها ، وفي نوعية الأدوات والاستراتيجيات النصية المستخدمة . فالمنطق الذي يحكم شتى تفاصيل العالم للفنى هو نفسه المنطق الذى تخضع له الحياة الواقعية التى يرمى الى تصويرها ، وهو الذى يحدد طبيعة المصطلح النقدي المستخدم فى التعامل مع مثل تلك النصوص .

والا لما وردت فى تلك الفترة اصطلاحات مثل « المحاكاة » و « الحياة الواقعية » و « تصوير » و « الواقع » . كما أن هذا المنطق هو الذى يمكن القارئ الخبير بعالم الكاتب وأسلوبه من تكوين مجموعة من التوقعات التى قلما تخيب أثناء القراءة . لأننا هنا بازاء منطق التسلسل السببى ، والتتابع الخطى ، الذى تؤدى فيه الأسباب الى النتائج بطريقة طبيعية متوقعة . وهو أيضا منطق التساوى البنىائى فى العمل ، والذى تختار الجزئيات وفقا لتحديداته الصارمة . فاستبعاد جزئية منه ، أو استخدامه فيها ، يفضمان لمقولية حدوث ذلك ، أو عدم امكانية حدوثه فى الواقع الخارجى بالدرجة الأولى ، لأن هذا الواقع هو ما يطمح العمل الادبى الى محاكاته ، وهو بالتالى الحكم الموضوعى للحكم على النص الادبى برغم التسليم باستقلاليته النسبية عن هذا الواقع الذى أنجبه .

أما الأناصيص العشر الثانية - وهي جميعا من أناصيص مرحلة الستينيات - فان مجموعة للقواعد التى تنهض عليها قوانين اخاتها للواقع ، أو بالأحرى الإطار الرخى الذى تتعامل معه ، تختلف عن ذلك كلية ، انما بداهة لا نستطيع أن نستخدم معها اصطلاحات مثل « الواقع » أو « المحاكاة » . لأن ما يقع فيها لا علاقة له بقوانين الواقع الخارجى ، ولا ينهض على منطق التوقعات المعروفة فيه . فمعظم هذه الأناصيص ينحو الى للشاعرية والتجريد ، فى مقابل ميل الأناصيص السابقة لاستعمال لغة الحياة اليومية والتجسيد ، وحتى اذا ما عثرنا فى بعض أناصيص هذه المجموعة على تفاصيل ، يمكن القول بأنها تشبه

للتفاصيل الواقعية ، فإن هذا الشبه ليس خادعا فحسب ، ولكنه مجرد شبه خارجي في التفاصيل وحدها ، لا في المنطق الذي يحكم علاقات تلك التفاصيل الداخلية ، أو دلالاتها النصية . كما أن وقوعنا في أسر هذا الشبه ، هو صفر اخفاقنا في الدخول الى عالم النص الحقيقي ، أو التعرف على تشكلات المعنى فيه . فمباشرة الواقع في أقاصيص هذه المرحلة ليست هدفا ، كما هو الحال في أقاصيص المرحلة السابقة ، (أو بتعبير أكثر دقة في أقاصيص الحساسية السابقة) ولكنها وسيلة ، وستان بين الأمرين ، فضلا عن أن تلك المشابهة تقف عند حدود التفاصيل ، ولا تتجاوزها الى المنطق الذي يتحكم فيها ، بل من الممكن القول أن غاية هذه النصوص هي نقيض غاية سابقتها ، أي أنها تعد الى كسر أي علاقة مباشرة لها بالواقع الذي صدرت عنه ، وإلى تأكيد اختلافها مع قوانينه الحاكمة .

ومن هنا نجد أن منطق التتابع في هذه الأقاصيص ليس هو بأي حال من الأحوال المنطق السببي الذي تؤدي فيه المقدمات الى النتائج ولكنه منطق آخر مغاير أقرب ما يكون الى ما يدعوه كينيث بيرك بالتتابع الكيفي *Qualitative Progression* . « مبدلا من أن يهيئنا حدث في الحكاية للحدث الأخرى المحتملة فيها ، كما يهيئنا قتل ماكبت لندكان لموت ماكبت نفسه ، فإن تقديم خاصية ما يهيئنا لخاصية أخرى ويفتقر مثل هذا التتابع للطبيعة التوقعية التي يقسم بها التتابع السببي . لأننا لا نهيا هنا للطالبة بخاصية معينة ، تتبع الخاصية السابقة عليها ، بقدر ما نعد للتعرف على تلك الخاصية بعدما يقدمها لنا النص . لنفنا نوضع في حالة عقلية يمكن أن تعقبها حالة عقلية أخرى » (٦) . وتلمب علاقات التجاور والتكرار (أي تكرار كل خاصية لبعض عناصر من الخاصية السابقة ، واحتواؤها على أجنة من عناصر الخاصية التالية) والتفاعل دورا أساسيا في بناء منطق للعمل الداخلي ، وفي إبراز معالم اختلافه عن المنطق الواقعي المألوف . وينعكس هذا الاختلاف كذلك على مفردات اللغة ، التي يصوغ منها النص عناصره ، وعلى علاقاتها السياقية على السواء . فلا تنحو الى مشابهة اللغة الواقعية المستخدمة في العالم الواقعي ، بل الى التمييز عنها ، والاختلاف عن مفرداتها وإيقاعاتها . ومع هذا فإن غاية النص من هذا كله هي - للمفارقة - إرفاف حدة علاقته بالواقع ، لاثبات أن التغيرات الجذرية التي انتابت الواقع هي التي تتطلب منهجا جديدا في التعامل معه .

لذلك استطاع يوسف ادريس أن يبدع فننا جديدا ، وأن ينفش
 بلاغة مفاتيح للبلاغة التي عرفناها في كل ما كتب أدباء عصره . انها
 البلاغة التي لا تقتصر الى محييس المصنفات اللفظية ، ولا تهتم بمحاكاة
 صناع الأساليب الأدبية ، ولكنها تسعى الى صياغة ليقاع الحياة
 المصرية الدفين في صورة من مكتوب قادر على أن يحمل هموم مصر في ثناياه
 وأن يبلور من خلالها صيوات انسانها ومطامحه . ولهذا ايضا استطاع
 يوسف ادريس أن يحول كتاباته الى ترمومتر لصاله الابداع والوجدان
 المصرى معنا ، وأن يخترق بها كل تغيرات الذوق والحساسية . ليكون
 باوجدانه دائما في طليعة المتغير الذى يصوغ قواعد الفن ، ويترس أسس
 الحساسية الادبية الجديدة . فتحية له في عيده الستين ، وتمنيات له بمر
 محيد يواصل فيه الكشف عن تغيرات الواقع المصرى ، وعن تبدلات رؤى
 انسانه لنفسه وللعالَم من حوله . لأنفسا كلما ضاقت بنا الحياة في
 هذا للعالَم الذى تتدهور فيه القيم ، ويصيب للتردى مكانة الانسان
 العربى فيه ، كلما ازدادت حاجتنا الى التمسك بالفن والابداع ، لأنها
 يخلصان عن انساننا المعبث ، ويؤكدان أن نعمة أملا لا يزال .

المواضع :

- (١) من مجموعة (أرضى لىلى)
- (٢) من مجموعة (لغة الاى آى)
- (٣) من مجموعة (حادثة شرق)
- (٤) من مجموعة (لغة الاى آى ٢)
- (٥) من مجموعة (النداءة)
- (٦) من مجموعة (بيت من لهم)

Kenneth Burke, Counter - Statement, (Berkeley, University of
 California Press, 1968. 124-5.) (٦)

من القصة إلى المقالة

شكري محمد عياد

قلما أشهد ندوة أو مؤتمرا أو مهرجانا (المعنى والحد) أدبيا أو غير أدبي خارج البلاد أو داخلها ، ولكنني في تلك المرة (نوفمبر ١٩٧٧) كنت أريد أن أحتفل بامتزالي كل عمل منتظم ، ومن ثم ذهبت الى بغداد لأشارك في ندوة عن المتنبي .

كانت هناك وفود كثيرة ، من بينها وفد سوفيتي ، اتصلت بسيدة من أعضائه وطلبت مني أن نلتقي في صالون الفندق لأنها تريد أن تباحثنى في أدب يوسف ادريس .

بدأت السيدة حديثها بأنها ألقت كتابا من يوسف ادريس ، واستعارت مني جملة كنت وصفت بها فنه فقلت ان قارئه يخيل اليه أنه ولد في اسرة عجيبة من كتاب القصة القصيرة وتعلم منهم كيف يقص في نفس الوقت الذي تعلم فيه نطق الحروف . لا شيء يسعد الكاتب مثل أن يستشهد بكلامه كتاب آخرون . وهكذا هيات نفسي لأن أتبادل مع هذه السيدة الكريمة حوارا ممتعا ، ولكن الحديث اتخذ مجرى مختلفا حين وجهت الي هذا السؤال :

— لماذا توقف يوسف ادريس عن كتابة القصة القصيرة ؟

كان السؤال يتردد — بالفعل — بين قراء يوسف ادريس ، وكانت السيدة — فوق ذلك — محقة في أن توجه لي أنا الذي زعمت أن القص واللغة عنده شيء واحد ، ولكنني أجبتها اجابة لم تكن لتخطر على بالها حين وجهت الي ذلك السؤال ، ولا أدري ان كنت فكرت فيها من قبل ، أو أي شيطان القماما على لساني في هذه اللحظة بالذات :

قلت لها ان يوسف ادريس ، وغيره ايضا ، يهرون بازمة ضمير ، فقد تبين لهم أن ثورة يوليية ، التي حسبوها ثورة اشتراكية ، لم تكن في الواقع الا حركة فاشية •

هنا سكنت شهر زاد عن الكلام الجياح ، الا أنها التفتت بنظرة مدمورة الى زملائها أعضاء الوفد السوفييتي ، الذين بقيت وجوههم جامدة ، فلا أدري هل بيت لهم هذه الكلمة الطائشة عديمة الامة أو مهمة جدا • وحتى لا ينقطع الحوار بعد جملة واحدة ، أضفت :

- اعتقد أنه وجد في المقالة الشكل الأدبي المناسب لتقليب أفكاره القديمة وتعريضها لضوء الشمس •

ويجب أن أقول الآن اني لم أكن لقيت يوسف ادريس ولا هاتفته منذ سنين قد تجاوز العشر ، ولم أكن أعرف أن كان حقا يمر بازمة ضمير من النوع الذي أثرت اليه ، ولست مطمئنا أنا شخصا حتى اليوم الى صحة هذا الوصف الذي نسبته الى ثورة ٢٣ يوليو والنظام الذي جاءت به • وأغاب الظن اني استسلمت لتلك الرغبة الشريرة التي تجعلنا نجابه الآخرين بما نعلم انهم يضيقون به أشد الضيق • ويا لقوة الأسماء ! تلحق لو اخترت كلمة غير « الفاشية » - كلمة تكون حقا أقرب الى ما أتصوره عن نظام ٢٣ يوليو ، أو ما أظن أن يوسف ادريس يتصوره . لا يمكن أن يستمر الحوار •

ولكنني أحسبني - فيما عدا هذه الكلمة التي أسأت اختيارها عمدا - كنت قريبا جدا من النهم الصحيح لهذه المرحلة الجديدة - آنذاك - في أدب يوسف ادريس • فلم تمض الا بضعة سنوات حتى كتب يقول :

« وقد كان مفروضا في الثورات الوطنية التي تقوم في أنحاء الوطن العربي ، بادئة بمصر ، أن تقوم الثورة لتوسع من رقعة الديمقراطية الى آخر مدى وأن يقوم بقيامها عيد كبير للتفكير والأفكار ، يطرح فيه كل مواطن مصرى رأيه في مصر اليوم والغد وكيف يجب أن تكون ، وتتشكل من خلال الطرح مدارس واتجاهات وأحزاب جديدة وتزدهر الحركة الديمقراطية باعتبار أن الثورة قامت ردا على إجراءات حكثاتورية اتخذها الملك وأحزاب الأقلية • وكان مفروضا أن تكون ثورة لرد الحقوق الديمقراطية للشعب ، وليس كما حدث وكان ، ثورة لسلب كل حقوق الشعب الديمقراطية » • (فقر الفكر وفكر الفقر ص ١٦) •

لا اظننى مطالبا - في هذا المقام - بتحليل سياسى لهذه الفقرة ، وان كانت غنية بالدلالات التى تتجاوز - من بعض النواحي - 'شارتى' المتفرة للسيدة الروسية المسكينة ، وتقتصر عنها من بعض النواحي الأخرى ، ولكننى - من موقف الناقد الادبى - لاحظ أن فيها أصداء من « جمهورية فرحات » ، أعنى أن هناك توافقات وتعارضات مهمة بين النصين . لعل أهم التوافقات هو جو الطم منا وهناك . والمقصود بجو الطم هو التعبير المنطلق عن رغبات وآمال مكبوتة . صحيح أن هناك فرقا بعيدا بين كلام يعبر به يوسف ادريس عن خواطر « صول » بوليس جاهل مطحون ، وكلام آخر يعبر به مباشرة عن أفكاره (ومن هنا تأتى للتعارضات التى سنفصل القول عنها بعد قليل) ولكن هذا الكلام المباشر أيضا لا يعبر عن واقع بقدر ما يعبر عن حلم ، ويوسف ادريس ينزلق الى الحلم ببساطة من هذه للبداية السهلة « وقد كان مبروضا ... » مفروضا على أى أساس ؟ وطبقا لأى نوع من التوقعات؟ لم يعرف العالم - فيما عدا ديموقراطية المدينة اليونانية القديمة التى قام اقتصادها على عمل العبيد - ديموقراطية يطرح فيها كل مواطن رأيه في حاضر بلاده ومستقبلها ، لتتشكل من خلال الطرح مدرس واتجاهات وأحزاب جديدة ... هذا الحلم السياسى غير بعيد للصلة بحلم الصول فرحات الاجتماعى : « والفلاح .. مفيش قوله جلابية .. طانية .. بشت .. أبصر ايه .. معرف ايه .. أبدا .. كله بجل .. بنطلونات كالكي لحد الركبة .. وبرانيط بيضة نصيبة .. وجزم بفنل دوبل ما يحويش أبدا والفلاحين يسرحوا طابور .. يشتغلوا لحد الظهر بس وبمدين يرجعوا طابور ... »

أما للتعارضات فإظهارها وإهمها أن الحلم تحول من المجال الاجتماعى الى المجال السياسى ، وكأنما أدرك يوسف ادريس ، بعد تجربة الستينيات في مصر ، أن الاشتراكية كنظام اقتصادى اجتماعى لا يمكن أن تقوم بغير الديمقراطية كاسلوب في اتخاذ القرارات . معنى ذلك أن طريقة اتخاذ القرار تسبق للقرار نفسه ، أن الفكر يسبق للفعل ، أن الإرادة تسبق الانجاز . هذا معنى رده يوسف ادريس كثيرا في مقالاته . في الحدى المقالات التى جمعها تحت عنوان « خطو اللبال » (تأمل هذا العنوان !) يقول مثلا : « اننا لن نملا بطونفسا حتى نتملى عقولنا : فالخ الفارغ لا يشبع أبدا بطنا خاويا » (ص ٦٥) . ويمكننا أن نعدد الأمثلة الى أى مقدار نريده . ويمكننا أن نستنتج من هذا أن يوسف ادريس غير موقفه . وسنكون مخطئين : لأن موقف يوسف ادريس لم يكن

في يوم من الأيام موثقا « ايديولوجيا » محددا . لقد كان يوسف ادريس - ولا يزال - فنانا ، والفرق بين الفنان والايديولوجي ان الفنان يرى الواقع من زوايا متعددة ، وأحيانا متعارضة . بل ان التعارض في الرؤية كلها كان حادا كان الفن أعظم . أما الايديولوجي فلا يرى الواقع الا من زاوية واحدة . ورؤية الايديولوجي تكلفه كثيرا عند التطبيق : تكلفه نوعا من عدم الأمانة ، يسمونه - على سبيل التحسين - بالبورجمانية أو السياسة العملية . فاما أن يتنازل عن جزء من النظرية ، وأما أن يتعاطى عن جزء من الواقع . أما الفنان الذي يعيش الفكرة ونقيضها فمشكلته مختلفة : مشكلة أن يعبر عن الفكرتين المتناقضتين في وقت واحد ، ولا يمكن أن تعبر عنها معا الا باستخدام شكل ما من أشكال الفن . فالشكل الخلق هو أمانة للفنان ، واللويل له إذا ضعفت سيطرته على الشكل ، لأنه يتحول إلى منافق ، بمقدار ما يفقد من هذه السيطرة .

انظر كيف خلصت «جمهورية فرحات» من أن تكون مجرد نفاق للأفكار الاشتراكية - ككثير من القصص القصيرة التي نشرت في أواخر الخمسينات وأوائل الستينيات - لتكون فنا رائعا : ان اللطم الاشتراكي يعرض في صورة لا علاقة لها بالواقع ، فالصول فرحات يضع قصة فيلم ، ويحشوها بالبالغات فكل الانام التي يعترض عليها هو شخصيا ، كل ما هنالك أنه يجعل بطل هذه البالغات ، جدع غلبان زى حالاتنا كده » . وهو في النهاية لا يأخذ حلم هذا مأخذ الجد ، حتى ولا كظم ، فهو يقول للراوى : « يا شينغ فضك ٠٠ أهو كلام ٠٠ أنت بتصدق ؟ » والواقعية - أكاد أقول الواقعية المفرطة - التي ترسم كل شيء في قسم البوليس ، من الصورة المادية للغرفة إلى جلسة الصول فرحات وملابسه وملامح وجهه ونغمة صوته ، إلى المشكلات اليومية التي يعالجها حضرة الصول بمزيج من الاستخفاف البارد والاشمئزاز السلبي والعنف الكنفى - هذا الوصف التفصيلي الصلد الذي يؤطر حلم الصول فرحات ويكاد يبتلمه يبدو تحليقا مفرط القسوة على ذلك الحلم .

مع ذلك يمكنك أن تقول ان رؤية الفنان في الخمسينات وأوائل الستينيات كانت أميل إلى ما أحب أن أسميه الآن تأكيد الحياة ، أو للحياة اللبنانية ، بالرغم من مشاهد البؤس التي تطالعنا في الكثير منها ، بل في معظمها ، وإذا كنت قد أبرزت المشكلة الاجتماعية - السياسية في البداية فلا أظنني بحاجة إلى أن أذكر قراء يوسف ادريس بأن هذه المشكلة عنده

تنمجم في رؤيته للحياة ككل ، في رؤيته للحب والعمل والحياة والموت ، في الصراع المستميت للبقاء ، بين ضغط الغرائز من ناحية والاعراف الاجتماعية من ناحية أخرى . وفي مختلف مشاهد الحياة كان يوسف ادريس يرى النقيضين ، ولكنه كان يميل دائماً التي تأكيد جانب الانتصار . لهذا قلت عنه في ذلك المقال الذي ناقشتني الكاتبة الروسية حول جملة منه ، « انه صور بطولته الشعب المصري ، وانه تحول ، بعد بدلياته الواقعية الاولى ، الى نوع من الرؤية المحمية » . والآن حين استرجع هذه البدليات نفسها - كما في « أرخص ليالي » - القصة - أو « المرجيحة » أو « شغلانة » ، وهي قصص موعلة في تصوير الفقر والبؤس - أجد فيها شيئاً من هذا النفس المحمي . والواقع أن ليوسف ادريس شغفاً خاصاً بتأكيد معنى الحياة حين تكون في تلك « اللحظة الحرجة » التي يبدو الإنسان فيها على وشك السقوط . ومن أجمل الصور القصيرة التي كتبها قبل أن تستأثر المقالة بمعظم افتتاحه ، صورة بعنوان « حتى الأشجار تقاتل » (« شاهد عصره » ص ٣ - ٦) ، وهي تعبر عن هذا المعنى بلغة شعرية مرهنة :

نلاحظ تحولاً مهماً ، يبتعد عن الرؤية المحمية بقدرها يقترب من الحداثة بمكوثها على أزمة الإنسان الفرد ، في مجموعات « لغة الآي آي » (١٩٦٥) ، « الندامة » (١٩٦٩) ، « بيت من لحم » (١٩٧٠) ، ويؤكد أن تتأمل قصصاً مثل « الندامة » ، « دستور ياسيدة » ، « العملية الكبرى » ، « بيت من لحم » ، حيث يقدم يوسف ادريس تنويعات جديدة على تيمة السقوط الجنسي ، وجميعها تمثل سقوطاً حقيقياً ، فقدلنا لاحترام الذات ، وحين تقارنها برواياته « الحرام » (١٩٥٩) أو بقصة مثل « حادثة شرف » (١٩٥٨ ؟) يتبين لك كيف يمكن أن تكون التيمة نفسها موضوعاً لعمل شبه محمي .

على أن القصة التي تضع خاتمتها على هذه المرحلة ، وتكاد تنبئ بضرورة التحول الى شكل آخر من الكتابة ، هي قصة « الرحلة » في مجموعة « بيت من لحم » . وقد أرخ يوسف ادريس هذه القصة بالذات (٥ يونية ١٩٧٠) وكأنه يريد أن ينبذ الى أهمية هذا التاريخ . الرمز في هذه القصة واضح : جثة الأب الميت ، التي يحار الابن في دفنها ، لا يمكن إلا أن تمثل للقارئ المصري حالة مصر بعد هزيمة ٦٧ .

وبتوجه يوسف الى المقالة حكم على أدبه كله - لا حاضره ومستقبله فقط ، بل ما ضيه أيضاً - بأن يكون موضوعه الوحيد ، بدؤه ومنتهاه ،

باعثه وغايته ، هو الوطن ، مصر • مصر بكل ما فيها من عظمة وبؤس ، من صدق وكذب من حب وكره • ولقد قدم إحدى مجموعاته الأخيرة (« خطو الببال » ١٩٨٦) بمقطوعة من أجل ما قرأت من الفخر الشمرى : « الى حبيبتي » • وتهمد أن يلغز في اسم حبيبته الى آخر سطر • ولكنك تدرك في البداية أنه لا يخاطب حبيبته عادية ، امرأة ، وأن حبيبته هذه لا يمكن إلا أن تكون واحدة من اثنتين : إما مصر ، بلده ، وإما نفسه ، نفسه العميقة التي لم يسبق أغوارها بعد • ولكن هل ثمة فرق بين الاثنين ؟ ان أهم ما في مقالات يوسف ادريس هو أنه يتحدث حديثا شخصيا عن قضايا امته ، حديثا بالغ الحرارة والصدق ، يسيطر عليه احساس حاد بالازمة التي نعيشها • لقد سئل عن السبب في تحوله الى كتابة المقال بدلا من القصة ، فاجاب :

« عندما يكون عقل ابنتي في خطر فلتذهب جميع الأشكال الفنية - القصصية والروائية والمسرحية الى الجحيم • ان للكتابة ليست هزلا الكتابة عمل خطير • انها القتل والوجدان والروح تنسكب على الورق • وقد أدرك أعداؤنا هذا من زمن طويل ، وتمكنوا من هزيمتنا فنيا وفكريا ، وسهل عليهم بعد ذلك أن يهزمونا عسكريا • للهزيمة كانت انسانية أولا ، لأن الانسان هو الذي يقاتل وليس سلاحه • الجزء القاتل في الانسان هو ارادته ، والكلية الصادقة هي ارادة الانسان ... »

« انى اعتبر نفسى مجنونا للدفاع عن عقلى وكيانى أولا ، لكى ادافع بهما عن عقل بنى وطنى » • (« عزف منفرد » ص ١٠ - ١١) •

ان كتابة المقالة عند يوسف ادريس ، ككتابة القصة ، نجوية شخصية • ولاته شديد الحساسية بما يشغل الآخرين ، أو بما يجب أن يشغلهم (هذه هي مهمته بالضبط : ان يكشف لهم عما يشغلهم حتى حين يحاولون أن يتعابوا عنه) فان تجريته الشخصية في المقالة تثير استجابة تلقائية لدى قارئه • ومعنى ذلك ان يوسف ادريس كاتب المقالة ما زال يكتب فنا ، وأن « الايديولوجية » لا تشغل فيها إلا مكانة ثانوية • ليس المهم في مقالة يوسف ادريس أن تشرح فكرة أو تدافع عن فكرة ، بل ان تثير لدى القارئ فكرة ، أن ترميه في خضم القلق والمعاناة • ومن السهل جدا ان يعبر عن فكرة ما في مناسبة ما ، ويعبر عن فكرة مناقضة لها في مناسبة أخرى • يقول يوسف ادريس في حديثه السابق : « أنا لا أكاد أعرف من أنا كل ما أستطيع قوله في هذا المضمار هو أن اكون - في معظم الأحيان - صادق الايمان بالكلمة حين أكتبها وبالفعل حين أملكه : (تأكيد الكلمات من عندى) »

ولئن نذهب بعيدا في البحث عن أمثلة • يقول يوسف ادريس في إحدى مقالات كتّابه « فقر الفكر وفقر الفقر » (وقد ظلم نفسه حين تقدم هذه المقالات في هيئة كتاب متصل الحلقات) :

« لا يمكن أن يكون هذا الكم الوافر العنيف من الخلافات والاختلافات (داخل العالم العربي) من صنعنا نحن ، أو من صنع الزمن ، أن يدا. ارادية داهية تلعب بنا » (المقالة ١٢ ص ٦٦) •

وبعد أقل من صفحة ، يقول في صدر المقالة التالية :

« من كثرة تجوالى بين أنحاء الوطن الكبير بدأت أؤمن أن كثيرا من المشاكل والانحرافات في تفكير أقسام كبيرة من الراى العام العربي ليست مقحمة على هذا العالم من خارجه ولكنها من صنمه وابتكاره وحده » •

هل نحاول التوفيق بين القولين بادعاء أن « المشاكل والانحرافات شىء » و « الخلافات والاختلافات شىء آخر ؟ رأى أننا لسنا بحاجة الى هذا ، فيوسف ادريس يتروّد بين الفكرتين ، كما نتردد نحن جميعا بينهما •

ان « دراسة » منهجية لجنور الاختلافات أو الخلافات في العالم العربي يمكن أن تنتهى الى نتيجة أن هذه الاختلافات أصيلة في الكيان العربي نفسه ، أو طارئة عليه ، أو محسوسة اليه من الخارج ، أو كل ذلك مجتمعا •

وستحاول الدراسة ، في جميع الحالات ، اقتناعنا بصحة النتيجة التي وصلت اليها • وقد نقنّع أولا نقنّع ، لأن الدراسات في العلوم الانسانية كلها لا يمكن أن تصل الى درجة اليقين • ولكن يوسف ادريس لا يحاول شيئا من ذلك • انه يحاول أن يقلقنا لكي نبدأ التفكير في المشكلة • وعلى المدارس أن يدرس وعلى العامل أن يعمل ، أما الفنان فقد أدى مهمته •

وكيفنا لا يمكننا أن نصفه بالصدق أو للكذب ، ولا أن ننتقمه بأنه ينافق حين يقول شيئا ما مرة ، ويقول عكسه في مرة أخرى • فذلك حقه كيفنا يعبر ، بواسطة المقالة ، عن لظباعاته ، ولا يقدم دراسة موثقة أو يدافع عن احيولوجية محددة المعالم • ان مقالته تناقض فقط بتأثيرها في قرائه ، شأنها شأن قصصه •

واذا كانت نية القصة قد مكنته من التعبير عن رؤية مركبة للواقع ، فان نية المقالة قد مكنته أيضا من التعبير عن رؤى متعددة ، وأحيانا متناقضة • ونية المقال تكمن في أسلوبه الاتطباعي • ان يوسف ادريس

يصحبك في جولاته (ليس هذا خطأ في الكتابة : انه فعلا يجعلك تحس أنك أنت الذى تتجول ، وما هو الا مرافق لك) حتى لو كانت هذه الجولات داخل ذهنه هو ، ويجعلك ترى الاشياء بعيونه • فكيف يمكنك أن تعترض ؟ وكل شئ في المقال مهياً - بقلائبة ساحرة - ليضحك في هذه الجالة •

سيحتي الكاتبة الروسية :

ما أظن أن هذا العدد للذكارى يمكن أن يفوتك • فأنتم ، الباحثين في البلاد المتقدمة ، تحرصون على تكملة الجغرافيات التى منحكم • ولعل عنوان مقالتي استوقف نظرك • فإذا كنت قد قرأته بجون ازعاج ووجدت فيه بعض الجواب عن سؤالك القديم ، فاسمح لى أن أضيف كلمة ، لا علاقة لها بالسياسة هذه المرة •

لا شك أنك تعرفين كلمة « حديث » في العربية • لا أظن أن هناك كلمة تساويها في لغتكم ، أو في أى لغة أوروبية أخرى • تعرفين مثلاً أن طه حسين لم يكن يسمى قصصه قصصاً ، ولكنها كانت عنده « أحاديث » • فالقص والحديث عندهما شئ واحد تقريباً • وكل قصاص بالفطرة ، لا يمكن الا أن يكون محققاً بالفطرة •

وهل التالية الفنية الا حديث ؟

طبقات النص / النصوص الأورطى قراءة مقارنة ميازاسم

تتميز قصص يوسف ادريس - اذا ما نظرنا الى جملة انتاجه - بالتنوع والغنى ، ويغطى هذا الانتاج مساحة نصية عريضة مترامية الأطراف من حيث الكم والكيف . ويعرف قراؤه ، الذين تابعوا تطوره ، ان ثمة اختلافا كبيرا بين مراحل مختلفة من حياته الفنية - وتناول لنقاد هذه المراحل ، وحاولوا تصنيفها : فدرجوا على تصنيف المرحلة الأولى - منذ البداية حتى أوائل الستينيات - تحت لواء الواقعية ، ثم بدأت انبذرة تتغير تدريجا حتى وصلت ، في منتصف الستينيات ، الى نوع من الكتابة يختلف تماما عن النوع الأول ، أدرجه النقاد تحت لواء القصص الرمزية أو قصص الفانتازيا . وقد يجد البعض صعوبة في فك مغاليق النوع الثانی ويرون أنه مغلف بالغموض ولكن فيه الرموز المكتسبة ، الى غير ذلك من الأقوال التي تدل على أننا أمام نصوص شديدة التعقيد والتركيب ، تتطلب جهدا كبيرا من قبل المتلقي ليتوصل الى فهمها ، بله الى تفسيرها وتاويلها . وقد يهم القاري تتبع الخطوات التي خطتها في قراءة واحدة من قصص الفانتازيا ، قصة « الأورطى » .

قرأت هذه القصة منذ زمن بعيد وكان لها أثر عنيف على ، اشبهه بالصنعة : فعندما انتهيت من القراءة انتابني وجوم هو أعقق وأشدد وقعا - أو هكذا خيل الي - من لذى لنتاب شخصيات القصة ! وكل من ذكرت لهم هذه القصة كانوا يشبهونني نفس الشعور . ومرت لسنوات وأعدت قراءة « الأورطى » وفي كل مرة ينتابني نفس الاحساس : قلق شديد . . . أسى عميق . . . دهشة . . . مشاعر مختلطة ، متداخلة ، غامضة . . . ولكن جاء اليوم الذي كان لابد أن أجاوز فيه هذا السطح لألج الى أعماق النص : أن أجاوز سطح قراءة اللذوق الى عمق قراءة الفهم ، وإذا أمكن أن أصل الى أغوار قراءة التفسير والتاويل .

وكانت الحيرة ! من أين أبدا ؟ كيف استطيع أن أفهم هذه القصة ؟ وكلما أواجه بهذه الحيرة لا يسعني إلا للنص نفسه : استجوابه ، محاورته ، محاصرته . ولكن في هذه الحالة لم يكفني النص ولذلك كان لابد أن أوسع الحلقة ، والحلقة الأوسع هي أعمال الكاتب الأخرى . فالمفردات اللغوية والقصصية والمجازية والرمزية تفسر بعضها لبعض في الخطاب الواحد . وبدأت أقرأ ثانياً الأعمال الكاملة ليوسف ادريس لعلى أجد في بعض القصص الأخرى المفاتيح التي تعينني على فك شفرة « الأورطى »

ويجود لي أني وجدت ضالتي في قصتين ، الأولى هي « طبلية من السماء » والثانية هي « الشيخ شيخة » وما جذبني إلى هاتين القصتين هو التشابه الذي يربط بينهما وبين « الأورطى » . فثمة مجموعة كبيرة من العناصر البنائية والعلاقات النصية التي تتكرر في القصص الثلاث . وعندما بدأت انقلب أكثر وجدت أن ثمة تسلسلا كرونولوجيا بين القصص الثلاث . نشرت « طبلية من السماء » في الجمهورية في ١٢/٤/١٩٥٧ (ثم أعيد نشرها في مجموعة حادثة شرف بيروت ١٩٥٨) ، أما « الشيخ شيخة » فنشرت ضمن مجموعة آخر الدنيا (القاهرة سنة ١٩٦١) وأخيراً نشرت « الأورطى » في صباح الخير في ٢٠/٢/١٩٦٥ (ثم ضمت لمجموعة ألفة الآي في القاهرة سنة ١٩٦٥) . ويتضح من التواريخ أن ثمة أربع سنوات تفصل بين كل قصة والقصة التي تليها .

ويخيل لي أن قراءة « الأورطى » في هذا الإطار يظهرها في ضوء جديد على أنها التجلي الثالث لبنية واحدة ، وأن هذه البنية التي ظهرت في « طبلية من السماء » في صيغة معينة تحولت ، عبر « الشيخ شيخة » ، لتصل لينسأ في تناسخها الثالث « الأورطى » ، في صيغة مختلفة تماماً . وللتدرج الذي يمكن أن نلمسه هو التدرج من الواقعي للكوميدي إلى المأساوي الأسطوري ، هذا إلى جانب تحولات بنائية ونصية أخرى يمكن رصدتها خلال التحليل .

لن أحاول في هذه المقالة سبر جميع جوانب هذه القصص ، إذ يمكن تناولها من مدخل ، وعلى مستويات مختلفة . وهي في حاجة إلى تفقيت وتنقيب . وأكتفي بتتبع بعض العناصر البنائية التي تتكرر من قصة إلى قصة إذا حاولت أن أقصر محور القصص في علاقة واحدة : يمكن أن أقول أن : العنصر المهيمن على القصص الثلاث هو علاقة الواحد بالجماعة والجماعة هي شخصية من شخصيات يوسف ادريس الأساسية التي تظهر في عدد كبير من قصصه . وإذا كان الشعب هو من المحركات الأصلية

في قصص يوسف ادريس ويحكم دينامية هذه القصص - فان العلاقة بين الواحد والجماعة تأخذ اشكالا مختلفة وتتوحد تنوعات متعارضة . فيظهر الواحد في بعض القصص من مجال اجتماعي وايدولوجي مخالف لمجال الجماعة - كالحال في قصة « الطابور » - او يظهر كجموعة مناعضة للجماعة - كالحال في قصة « الهجانه » - او يظهر كواحد من السلطة - كالحال في « جمهورية فرحات » . اما في قصصنا هذه فالواحد هو جزء من الجماعة ولكنه ينفصل عنها لبعض الملامح التي تميزه عنها .

ورغم اتفاق البيئة فقد اختلفت المعالجة . ويخيل الى ان الاختلاف يرجع الى تغير في نظرة للكاتب للمجتمع وقد تكون لتغير طرأ على المجتمع بين كتابته الاولى حتى كتابته الاخيره .

يقول يوسف ادريس :

« الكاتب لا بد ان يكون صاحب رؤية شاملة للكون ... وهذه الرؤية تتغير كل بضع سنين من حياته . وتصبح اكثر عمقا واتساعا **والمهما بخالق الوجود** . وقد يصل الكاتب يوما - اذا كان فنانا اصيلا ومتطورا - الى اكتشاف ما يضيفه الى تفسير الوجود للبشرى » (١)

هل تغيرت رؤية يوسف ادريس للكون خلال السنوات الاربع التي انفصل بين كل زوج من هذه القصص الثلاث ؟ هل ازدادت « عمقا » و « اتساعا » و « الماهما بحقائق الوجود » ؟ وكيف عبر النص عن هذه التغيرات ؟ ان دراسة هذه الطبقات من النصوص مثل دراسة طبقات الحفريات تكشف كل منها عن درجة مختلفة في سلم التطور . وقد تحمل كل منها مقياسا لزمانها وما كان عليه المجتمع والعالم الذي تكونت فيه .

طبيعة الواحد والجماعة في القصص الثلاث :

ان التداخل النصي الذي يربط بين القصص الثلاث التي نتحدث عنها لا يكمن فقط في المحور الرئيسي - وهو علاقة الواحد بالجماعة - ولكن يتخلل تفاصيل هذه العلاقة . فيتحتم لنا يوسف ادريس في نصه « للشيخ شيخة » تصنيفا لتوحيات الواحد الذي يخرج عن الجماعة ، فقد يكون :

١ - أما من المجانيب والأولياء .

٢ - أو من الشواذ المخالفين .

٣ - أو من المشوهين والمرضى (٣٩٣) (٢)

ومن المفريب أن هذا التصنيف يطبق بنفس الترتيب في الفصص
الثالث . وإذا حققنا المنظر في النوعيات الثلاث من هؤلاء الخارجين عن
الجماعة نجد أنهم يختلفون اختلافا جذريا من حيث طبيعتهم ومن حيث
موقف الجماعة منهم .

فالمجانيب والأولياء ، رغم انفصالهم عن الجماعة ، يظلون متصلين
بها فاعلين فيها وتكن لهم الجماعة مشاعر ود ، وحب ، و « مقدسية
ممزوجة بالسخرية » ، أما الشواذ والمخالفون فيبتعدون عن الجماعة خطوة
أناى من المجانيب والأولياء ، فلا يندمجون في الجماعة التى تنظر اليهم
بنوع من « الرهبة » ، أما المشوهون والمرضى فانهم مصابون بوسمة نجس
الجماعة تنفر منهم وتشعر تجاههم بنوع من « الاستمزاز بالشفقة » .

يقدم يوسف ادريس في هذا التصنيف نسقا من نوع خاص في
علاقة الواحد بالجماعة وتلقى دلالة النسق من التدرج الذى خطه في
فصص الشيخ شيخه . ويبدو لى أن الخطوات التى تؤدى الى لفظ الجماعة
للواحد وأقصائه من صفوفها تقودنا الى « المساوية » فمن القبول
والحب والقديسية الممزوجة بالسخرية (أى أنه يحفل منذ البداية العنصر
الكوميدي في العلاقة) ، عبر الرهبة (التى تدخل عنصرا من عناصر
المساوية) الى الاستمزاز الممزوج بالشفقة نكون قد نزلنا في التدرج
الى اسفل درجاته . فبينما يحفل المجانيب والأولياء أعلى الدرجات
في هذا السلم يأتى المشوهون والمرضى في أدناها .

إن محور القصص الثلاث يتركز حول علاقة الواحد والجماعة
وتتبع دينامية القصص من التوتر الذى ينشأ من فعل هذه العلاقة ،
فالجماعة في صراع مع الواحد وتحاول أن تحتوى الصراع بحيث لا يتفوض
النظام الذى يتحكم في هذه العلاقة وفي النظام الكونى السائد . وقد
لاحظت أن التدرج الذى نلمسه في طبيعة الواحد وفي نوعية العلاقة التى
تربطه بالجماعة يظهر أيضا في سيادة النظام أو عدم سيادته . أما
عن المجانيب والأولياء فانهم جزء من النظام وقطب يشد اليه مجموعة
من الدلالات المرتبطة بالبركة والمعجزات والكشف الخ يدخلون في

إطار النظام الكوني بل أنهم يؤكدون وجوده • أما الشواذ والمخالفون
فيمثلون الاستثناء الذي يثبت القاعدة • بينما يمثل المشوهون والمرضى
انهيار النظام وخرقه فالتشويه والمعامات إلى غير ذلك من الأمراض
تبدو منافية للطبيعة وقوانينها •

ولندقق النظر في كل قصة على حدة لاستكشاف تفاصيل العلاقة
التي نتحدث عنها •

١ - الواحد والجماعة في « حياية من السماء » : احتواء الجماعة
للواحد يمثل الشيخ على شخصية الولي أو المجنوب التي تظهر وسط
الجماعة وتنفصل عنها من خلال مجموعة من الظواهر بعضها يتعلق
بسمات الشخصية الفيزيائية والنفسية وبعضها يتعلق ببعض الأحداث
التي تخرج للشخصية من دائرة الجماعة المكانية في حركة طرد متزايدة •

أما عن السمات الفيزيائية فيبدو الشيخ على متفردها وسط الجماعة
بقيحه :

» فراسه كبير كراس الحمار ، وعيناه واسعتان مستكبرتان كميون
أم قويق ، وله في ركن كل عين جطلطة دم • وضوته اذا تكلم يخرج
مبحوحا مكتوما كصوت للوابور اذا انكتم نفسه وشعر • ولم تكن
له ابتسامة • فقد كان لا يبتسم ابدا واذا انبسط ، ونادرا
ما ينبسط ، قهقه ، واذا لم ينبسط كشر • وكلمة واحدة لا نجبه
يتعكر دمه حتى يستحيل الى مازوت وينقص على قائلها • قد
ينقص عليه بيده ذات الأصابع الغليظة كالصوامع •• (٥٥) •

واذا كان الشيخ على مختلفا عن الآخرين فالاختلاف يأتي من صنعة
المبالغة المستخدمة في الوصف : فراسه أكبر ، وعيناه أوسع ، وأصابعه
أعظ ، وضوته أجهر ، وضحه أعلى • غير أن ثمة آلية أخرى تدخل في
هذا الوصف وهي آلية السخرية وتقل هذه السخرية من خلال
التشبيهات : فالمشبه به من جنس الحيوان الذي يمثل محطاً للضحك
كالحمار وأم قويق ، أو من جنس الآلات التي استقطبت الضحك في
الفولكلور المصري كوابور الجاز ، ومن جنس المواد الخام التي تحمل
دلالات سلبية : فالحلم إذا ما شبه بالمازوت يشبه به لبعض الخصائص
العائلة بالمازوت كاللزوجة والعكارة والعتامة ••• ويظهر منذ البداية
أن اختلاف الشيخ على يدخل في إطار « النواذر » ، و « نذر » لغة خرج من
غيره وبرز ، غير أن النادرة وهي الطرفة من القول أي القول الذي

يشير الاستحسان والبسمة أو الضحك ، وهي أيضا كل شيء مستحب
تجيب • ومن هذا كله نستشف من الوصف أن الشيخ على يقدم للقارىء
على أنه شخصية هزلية نوعا لا تأخذها الجماعة مأخذ الجد •

وإذا كان وصف الشيخ على للميزيقي يميزه عن غيره من شخصيات
القصة بل يجعله متفردا ، فإن الأعمال المرتبطة به تخرجه تدريجيا من المحيط
المكاني للجماعة ، فكما دخل دائرة يطرد منها بفعل ارادة الجماعة ، أو
بفعل ارادته هو : يرقد من الأزهر بعد اللحاق به للتطاوله على شيخ من
شيوخه ، ثم يترك منصب الخطيب بالمسجد مطلقا الإمامة والجامع ، ثم
يخسر كل ما يملك في لعب الكوتشينة ، ثم يقتساجر مع محمد أفندي البقال
لأنه اكتشف أنه يغش الزبائن ٠٠٠ ويأس الجميع من المكان الحاقه بأى
عمل من الأعمال ٠٠٠ فيصبح الشيخ على بدون عمل (بدون ارتباط منظم
بالمؤسسة ودون إمكانية إعالة نفسه) ودون أى ممتلكات أو موارد (خارج
دائرة مصالح الجماعة) •

وهكذا يقف الشيخ على إزاء الجماعة أعزل ولكنه لا يفقد نوعا من
السلطة عليها من خلال الدور الاجتماعي الذي يلعبه وهو دور أقرب إلى
دور المضحك أو المهرج • فالجماعة تحبه بل تعشقه :

« كان هذا الشيخ على طليحا ٠٠٠ ضيق الصدر ، لا عمل له ،
ومع هذا لم يكن في البلدة من يكرهه • كان الجميع يحبونه ،
ويعشقونه ، ويتداولون فوائده ٠٠٠ (٥٧) •

فكان للشيخ على هو مصدر انفراج كربهم وتوترهم و :
« ألد ساعة هي تلك يجلسون فيها حوله يستفزون ليغضب ،
وغضبه كان يضحكهم • كان إذا غضب وانكتم صوته ٠٠٠ كان
الواحد منهم لا يتمالك نفسه ويموت من الضحك ؟ ويظلمون
يستفزون ويظل هو يغضب ، ويضحكون حتى ينفص
المجلس » (١٥٧) •

نتلمس من العلاقة التي تربط بين الواحد والجماعة في هذه القصة
أنه لا يهمل بالنسبة اليها عنصرا مقلقا - رغم أنه في جانب من جوانبه
يمثل الضمير الحي للجماعة فالجماعة تعيش في أمان وسلام ووثام لا تمكره
شائبة ، ووجوده في وسطها يشارك في إرساء أركان السلام والطمأنينة •
ولذلك عندما يقع المحذور ويثور للشيخ على على وضعه يتوتر الموقف

وترقبه الجماعة في توجس... للشيخ على يهدد بالكفر... وكفر الواحد
- هذا الواحد بالتحديد - سينقص على رأس الجماعة :

»... أهل منية النصر واقفون وقلوبهم تكاد تسقط من الرعب
كانوا خائفين أن يسوق للشيخ على فيها ويكفر... ولم يكن هذا فقط مبعث
خوفهم... فالكلمات التي يقولها الشيخ على خطيرة... قد تغضب الله
سبحانه وتعالى... وقد تحل بببلدهم من جراء ذلك نقمة تأتي على الأخضر
واليابس... كان كلام الشيخ على يهدد البلدة الآمنة وكان لا بد من
اسكاته...» (٥٩)

تظهر سلطة الشيخ على على الجماعة من خلال رسوخ التقاليد
في نفوسهم واليمانهم الحقيقي بقدراته وبمركزه الخاص وسطهم ، وأيضا
من خلال الاحساس الحقيقي بارتباط الواحد بالجماعة والجماعة بالواحد ،
فمثل الواحد يؤثر في الكل... غير أن لحظة للتوتر تتصاعد في الكلمة
الآخيرة وهي :

« كان لا بد من اسكاته ».

كيف يكون هذا الاسكات ؟ ان هذه الجملة تحمل في طياتها نوعا من
التهديد المستتر ، فالسؤال المطروح هو : كيف يمكن تهديد هذا الواحد
فلااحتمالات كثيرة منها الاسترضاء ، ومنها القمع ، ومنها النفي ومنها
القتل...»

ويختار أهل منية النصر الاسترضاء... فكان للشيخ يطلب من الله
أن ينزل مائدة من السماء يقدم له عليها ما لا وطأ... وقد غالى الشيخ
على فيما طلب : جوز فراخ ورصة عيش سخن وسلطة ، وطبق عسل نحل
... الخ... وتستجيب منية النصر (وهي المخاطبة الحقيقية) الذي يتوجه
اليه الشيخ على بالحديث (ولكن الاستجابة تأتي في شكل مسخ للمطالب
الأصلية : فتحول المائدة الى طبلية ، وجوز الفراخ يصبح كيلو لحم
(بتلو) ورصة العيش الساخن جوزين عيش مرجح والسلطة تقتلص الى
فحل بصل...»

ويتقبل الشيخ على مصالحة القرية وينفجر التوتر وتعود الحياة
الى شكلها الآمن والمستقر وتستمر الى ابد الابدين... وتطفئ النهاية

للكوميديّة في عودة النظام وأيضاً في مشهد هزلي والشيخ على يجرى وراء
أهل منية النصر شاهراً نبوته « للحكماء » وهم يجرون ويضحكون ..
ويقول له منثور تاجر المر :

« مي بلحنا من غريك ومن غير أبو أحمد تسوى بصلة ؟

أنت تضحكننا واحنا نكلك ..٠٠٠ ليه رأيك في كده ؟ (٦٥)
٢ - الواحد والجماعة في « الشيخ شيخة » : ويتر الجماعة له :

نشعر من السطور الاولى للقصة اننا دخلنا عالماً مختلفاً ..
فالواحد هنا أكثر اختلافاً وتفرداً من الشيخ على . الشيخ شيخة كائن
غريب يجمع بين الانسان والحيوان والنبات . فالتميز هنا أعمق من الذي
يفصل بين الشيخ على وأهل منية النصر : الشيخ على يختلف عن الآخرين
من حيث الدرجة لرأسه أكبر ، وعينه أوسع ، وصوته أجهر ، وضحكه أعلى
وأصابعه أغلظ ، ولكن الشيخ شيخة يختلف من حيث النوع فانه يخرج من
نطاق البشرى الحسى وينتمى الى حيز الانساني والحيواني والنباتي في
آن واحد (٣٩١) . ويميش الشيخ شيخة خارج الحيز الاجتماعي ودخله
في آن واحد . فقد أعطته الجماعة من كل وجبات الانسان والحيوان
والنبات ، ولكنها تركت له كل حقوقها .

والذا كان أهل منية النصر يحبون الشيخ على ويمشونه فان أهل
البلدة كانوا يقبلون الشيخ شيخة وسط الجماعة قبولاً حادياً متفظاً :

« لا يزرجه أحد ولا يعترض طريقه أحد ..٠٠٠ ويدخل أي بيت ،
ويظل قابلاً في أي ركن فيه ما شاء من الوقت دون أن يضايق وجوده أهل
البيت ، أو حتى يحسوا له وجوداً وكأنه يضيح « إذا حل جزء من المكان
أو الزمان أو الأثر ..٠٠ » (٣٩٤)

ولكن هذا التقبل الحذر كان ممزوجاً بشيء من الرهبة والترقب
والحيرة . فالشيخ شيخة لغز حي متحرك يستقطب التساؤلات والتأويلات
والتفسيرات . وظلت الاسئلة مطروحة والشائعات منتشرة ذاتمة حتى لحظة
التوتر التي نشأت من مواجهة الواحد والجماعة . ويأتي التوتر من أن
صراع الواحد والجماعة يهدد كيانهما وتوازنهما . وبينما نشأت لحظة
التوتر في « طلبية من السماء » من فعل الواحد الذي كان من شأنه أن
يهدم الجماعة من خلال إفساد علاقتها بالله ، تأتي لحظة التوتر في

« الشيخ شيخة » من تدمير قنّاع الجماعة في علاقتها مع نفسها .
فالجماعة في « طبلية من السماء » جماعة متناغمة ، متوائمة ، تعيش في
أمن وسلام ، أما الجماعة في « الشيخ شيخة » فانها تعيش في سلام
مزيف وأمن مصطنع فيما يبدو على السطح مخالفا لما يجري في الأعماق
وللواحد هنا قادر على فضح الجماعة وكشف حقيقتها .

وتسير القصة في خطوات متصاعدة في إبعاد الواحد من دائرة
الجماعة ، فيبعد أن كانت الإشاعات لا تتعدى أمورا تتعلق بكيان
للشيخ شيخة نفسه : أسلوب حياته ؟ ماذا كان ياكل ؟ يشرب ؟ هو ابن
من ؟ ما علاقته بناعسة ؟ ولكن فجأة بدأت الدلّة تضيق وأصبحت الأسئلة
تتعلق بأواصر العلاقة بين الواحد والجماعة : من الشيخ شيخة يسمع
ويتكلم ؟ أي هل يعيش في القلب من حياة الجماعة حيث أن اللغة هي
الأداة التي تتواصل من خلالها الجماعة ، وهي اللغة التي من خلالها
تتكشف الأسرار المخبوءة داخل النفوس فيدون اللغة لا تلج إلى عوالم
الآخرين ولا يلج الآخرون إلى عوالمنا الحميمية . وطالما كان للشيخ
شيخة شاعدا أصم وأبكم لم تأبه الجماعة بوجوده وسطها ولكن الآن
أصبحت مهددة بأن يعريها الشيخ شيخة ، بأن يخلع منها ستر الصمت
والسكوت ، واللغة هنا هي أداة الفضح والكشف ولذلك فلا بد من أسكات
للشيخ شيخة كما كان لا بد من أسكات للشيخ على .

ولكن تخطو العلاقة بين الواحد والجماعة خطوة أبعد في الشيخ
شيخة . لقد أصبحت المواجهة شرسة في الدفاع عن الكيان الذاتي
الأفراد الجماعة ، فالواحد كان يهدد الجماعة في « طبلية من السماء »
ولكنها استطاعت أن تحتويه وتحيده بسبب قدرتها على التكاتف
والمصالحة وتقدير الحل الجمعي لمشكلة كانت تمس سلامة الكل ، أما في
« الشيخ شيخة » فقد أصبحت الجماعة جمعا من الكيانات المظلمة على
نفسها ، وكل كيان ينطوى على سر دفن لو أنشئ كان حريا بأن يقضى
على صاحبه قضاء تاما . وكذلك كان من المنطقي أن يكون أسكات
للشيخ شيخة بالقتل ولكن بالقتل سرا وأن يظل قاتله مجهولا . . .

٣ - الواحد والجماعة في « الأورطي » : للقتل رجما

انما نخرج من عالم الريف لندخل عالما آخر أهوج ، غنيف هو
عالم المدينة ، ونواجه في قصة « الأورطي » بجماعة مجهولة الهوية : ناس
لا ينتون إلى قرية أو إلى بلدة ، دهما تجري هنا وهناك ، دون وجهة

محددة أو هدف واضح • تحفز ، هياج ، فوضى سباق جنونى فى ميدان
تصب فيه شوارع • عالم مجرد ، شاحب • وفجأة يظهر الواحد : عبده •
ويختلف عبده عن هذه الجموع بأنه مسمى : الاسم عادى ، شعبى فينتسب
عبده الى طبقات المجتمع السفلى العارية ، المحرومة من كل شيء :

« مقصد كان نحيفا ، غليظا ، وحملت عيناه بنظرة تحد ولا واجه
أحدا مرة بنية اثبات الوجود أو الخفاق عنه كان طبيبا ذلك النوع الباهت
للسلبى من الطبية ، مصابا بفتق مزدوج ، ويغنى فى خلوقه ، مولوييل
عتبة وكأنه أنى يحل غريب لم يعثر له أبدا على وطن ٠٠٠ » (٣٣٦) •

ينهى عبده الى مجموعة « الواحد » المستضعف فهو يشبه النساء
والاطفال ويهكى مثلهم كلما ماض به الكيان ، ثم أنه مصاب بمرض خطير
يهدد أن يعدى المصريين جميعا به وأن لا علاج له الا بعملية جراحية يجرونها
له ويقطعون بها الأورطى ، فيصبح بعد ذلك مشوها عاجزا ويبخرج من
المستشفى متكئا على عكاز يعينه على السير • ويختلف عبده عن الشيخ
على والشيخ شيخة فلم يصفهما يوسف ادريس بأنهما غريباء عن الجماعة ،
مكائنا بالرغم من اختلافهما جزءا من الجماعة ، ملتصقين فى نسيج حياتها ،
أما عبده مغرب ، مغترب عن الجماعة بهمارس بعض الجرائم الصغيرة من
أجل البقاء ، فتنطوذه الجماعة بشراسة وقسوة لا تناسب هذه الجرائم
التي لا تتجاوز سرقة بضعة قروش لا يأخذها الا مضطرا • والغريب أن
الشاعر الذى يتبرأ عبده لدى الجماعة مشاعرا الاشتماز والغيظ ، غيظ
بدائى أوج « كالغاز الخلق القاتل » (٣٣٥) •

وإذا ما قارنا بين الصراع الذى يضغ الواحد والجماعة وجها لوجه
فى هذه القصة نجده يختلف من حيث الطبيعة عن الذى ينشعب فى قصتى
« طبليية من السماء » و « الشيخ شيخة » • فالأزمة هنا والتوتر معطيان
من معطيات الواقع المعاش وليس صراعا وقتيا أى أن الجماعة جماعه
مازومة متطورة ، هوجاء منذ البداية والواحد ليس طرفه فى خلق هذه
الأزمة وأشغالها بل هو غريب عنها : يعيش مجتثا الاواصر ، بلا وطن
وخارج الأطر ، والجماعة تختاره دون غيره لضلعه ومرضه وتشموه لتدبر
عليه شحنة العدوان والعنف التى تلتهب بها : فعبده هو كبش الفداء
الذى سيضحى به وهو البرئ ، القهور المستضعف • وفى النهاية تنقض
عليه للجماعة وتقتله علنا قتلا جماعيا على مرأى وسميع من الجميع •

لا شك أننا وصلنا إلى أسفل السلم في نوعية الواحد ، وبلغنا
تمة المسألة بقتل هذا للكائن البائس الذي يقع فريسة لوحشية الجماعة .

ومن قراعتي للقصص الثلاث اتضح لي بعد آخر للتدرج يعمل في
نطاقين أكبر من مجرد علاقة الواحد بالجماعة في النصوص : نطاق النظام
في النص ونطاق شفرة النص نفسها : وأعني بالنظام في النص نوعية
العلاقات التي تربط بين عناصر القص (للشخصيات ، الأحداث) والمطلق
(أو اللا منطقي) الذي يتحكم فيهما ، أما شفرة النص فأعني بها طبيعة
العلامات التي يتكون منها النص وكيفية فاعليتها .

النظام في النص في القصص الثلاث

١ - « طليعة من السماء » أو سيادة النظام :

من اللافت للنظر أن كل شيء مسمى في « طليعة من السماء » أي له
هوية محددة معروفة : القرية مسماة (منية النصر) ، وأصل القرية
معروفون ، كل له مكانه ووظيفته المعروفة المحددة : « الناس الطيبون ،
واللصوص الصغار والكبار ، والتجار الذين يتكجرون بالثروات وتجار
القروش ، النساء » الملحبات « غير المعروفات وأولئك المعروفات على نطاق
البلدة كلها ، الصادقون والكاذبون ، والخفراء والمرضى والموانس : فيما
كل ما تحفل به سائر البلاد » (٥٨) وفيه قوانين مزرعية تنظم حياة
لكل ويسمونها الأصول . فالنظام يسود القرية ، ويقوم على التباين
والتمايز ، والكل حريص على إرساء حدود هذا التمايز :

« ولم يبق مبعثراً في الطريق غير كبار السن والعواجز الذين انثروا
للمشي حتى يبدون كباراً في السن وحتى يسحق ثمة فسوق بينهم وبيننا
للشباب والصغار والعيال » (٥٤) .

وتحكم التقاليد و « الأصول » - أي الثقافة - في المعاملات فلا
صراعات ، ولا مجادلات ولا اشتباكات بين أهل القرية : كلهم الوجهة واحدة
تتصدى للشيخ على ولكنة الوجهة تنطوي على مجموعات من « التمسك »
أو « شبايب القرية الأعزباء » ، تنطوي أيضاً على أفراد يسمون بأسماهم :
محمد أفندي ، عبد الجواد بن بنت أبوها ، أبو سرحان ، عبد الرحمن ،
مقدور قاتلج المر ، كما تنطوي على أفراد غير مسمين ، ولكنهم جميعاً رغم
الاختلافات والتمايز يفعلون ويفكرون وينطقون كجماعة متواهمة تعيش في

مثل العقل • فكل شيء في منية النصر « حادي » ، عاقل ، كل شيء قانع
 مستمتع ببيئته وحوته ذلك « • (٥٢) ، وفي ظل الوضوح والسببية
 والحق : فهو غرض السبب (سبب أي شيء) فلا بد في النهاية ان
 يعرف •

نحن اذن داخل عالم مستقر ، آمن تلحزم فيه التقاليد ، والقيم ،
 وكذلك يمكن ان تفسر الظواهر وتفسر •

٢ - « الشيخ شيخه » او خرق للنظام :

يظهر الشيخ شيخه وسط الجماعة كائنًا شاذًا مخالفا للجماعة ،
 وهذا الكائن رغم غرابته ليس منافيا للنظام بل هو الاستثناء الذي
 يثبت القاعدة ، فالشيخ شيخه ، يكشف بشذوذه عن كنه النظام الهائل
 الذي يلف للكون والناس « (٣٩٧) • والنظام الكوني موجود وراسخ ،
 ويؤكد وجود عنصر مخالف له في القلب منه • غير أن هذا العنصر يثير
 قلقا وتوترا يجعل النظام نفسه على التخلّص منه وإزاحته وقد نقول
 ان النظام يسعى الى تنقية نفسه من الشوائب والمخالفين له بالبر •

ورغم تأكيد يوسف الخريس على وجود التمايز والتباين بين العناصر
 المكونة للنظام : فالبلدة فيها ما يكتفيها ، كبار وصغار ، وصبيان
 ونساء ، فنان ، ومثاقيل ، ومسلمون وأقباط ••• فان معالم التباين تأخذ
 في الضوئ وتختفي أسماء الأعلام (سوى ثلاثة أسماء) ، ولا تسمى البلد
 باسم علم ، وكذلك للجماعة التي يشار اليها بضمير الجمع الغائب « هم »

والا كانت السببية والمقالاتية تدوان عاملتين في « طبلية من
 السماء » فانها تظللان مطلقين في « الشيخ شيخه » •

« اتاويل » ، وقصص ، واشاعات ، حشمة ، خافقة ومتجاعدة ولكنها
 لا تقطع ، وكأنيما يؤكد بها الناس اصرارهم على تفسير هذا اللغز
 لا شيء ، فلا بد لوجوده بينهم من تفسير وسبب ، اذ لا بد لكل شيء من
 سبب ، حتى الشيء غير المقول لا بد لوجوده من سبب مقول ، ولكنها
 اشاعات ، حكايات لا تفسر ولا توضح ، ويبقى يقال للترويح عن
 النفس لا غير ••• « (٣٩٧) •

فالكون لا بد له من تفسير وتاويل والظواهر لا بد أن تفسر ولكن
للجامعة تقف حائرة أمام أسرار الكون ولا تجد ما يرضى تساؤلاتها .

٣ - « الأورطى » أو انهيار النظام :

إذا ما ولجنا عالم « الأورطى » نشعر بانفسنا كخف بنا داخل
عالم تسوده الفوضى والتفكك والجنون : جرى في كل اتجاه بدون هدف
أو غاية ... ضرب يأتي من هنا ومن هناك ... تقوضت اللطية وسادت
المشوائية :

« مجموعة من الناس كنت أجدما تجبرى بلا سبب آخر سوى
الاستقرار للآل الأبدى لما كنا نعلمه في الميدان الكبير ، استقرار لا نستطيع
حتى لو أردنا إيقافه (٣٣٤) .

أخفى التفويض والتباين بين البشر ... جمع من الناس تلاشت
مدينتهم : دهماء تخضع بها حركة خفية لا تتحكم فيها الإرادة البشرية .
لا يظهر في القصص رجل أو امرأة أو طفل أو شاب أو عجوز : إنسان بلا
وجوه ولا أسماء .

والثمة كانت سيادة النظام تدل على وجود للنسق الثقافي فإن انهياره
يكشف عن النزعات البدائية الكامنة في أعماق البشر ، وهذه النزعات
البدائية الكامنة في أعماق البشر ، وهذه النزعات البدائية الهمجية هي التي
تسوى بين هؤلاء الناس ، فهم أقرب إلى نصيلة من الوحوش المفترسة منهم
إلى مجتمع تسوده القوانين والتقاليد و « الأصول » . فالنزعات والفرائز
التي تحرك الراوى تعود إلى الأزمان الشاذة ، « الأزمان التي كان « الأجداد
الوحوش ... يهاجمون الخصم ويلتهمونه غيظا كى يستطيعوا إخفاءه
واخفاء وجوده بذلك وجودهم ، بناء حياتهم على أساس أن تطعم خلاياهم
على خلايا العدو وتستمد بناءها ... » (٣٣٥) .

ويلعب تغيير المكان دورا أساسيا في انهيار النظام . فالفتنان
الأوليان تقع أحداثهما في الريف أما الثالثة ففي المدينة . ونلمس للتدرج
أيضا في اتساع الرقعة المكانية : فمنية للنصر قرية والبلدة في الشيخ
شيخة أكبر حجما منها ، أما أحداث « الأورطى » فتقع في مدينة مكتظة
بالسكان ، فالميدان يزخر بمئات بل آلاف من الناس يدهس بعضهم البعض

من شدة الخلالهم ، ولا يلجأ أحد بالساقطين على الأرض الذين يلفظون
أنفاسهم الأخيرة تلحت الأقدام ، المدينة - الغابة - حيث يسيطر ناهوس
للطبيعة لا شريعة الله ولا عرف المجتمع - هي المكان الذي يفقد فيه
البشر بشريتهم ويتحولون الى كواكب رابضة تنظر الفريسة لتتنقض عليها :
والويل لكل الويل للجريح أو الضعيف من أهل الغابة فانهم الصحية
المستباحة .

شجرة النص في القصص الثلاث :

إذا حاولت أن أعرف الشفرة يمكن أن أقول انها مجموعة للقواعد
التي تحكم انتساج العلامات وتصنيفها من جانب وارتباط هذه العلامات
بدلالات محددة من جانب آخر . وقد يساعدني هذا المفهوم في التمييز
بين أنواع التصوص فالشفرة الواقعية تختلف عن الشفرة المجازية وهذه
تختلف عن الشفرة الأسطورية : فالعلامات في كل من هذه الشفرات لها
دلالات خاصة وتحيل الى الأشياء بطريقة مختلفة .

ويجوز لي اننا إذا حاولنا أن ننظر الى القصص الثلاث من خلال
هذا المفهوم - مفهوم وشفرة - يمكن أن نقول اننا أمام نص واحد
يتجلى من خلال شفرات مختلفة :

١ - الشفرة الواقعية في « طبلية من السماء » .

٢ - الشفرة الاستعارية في « الشيخ شيخة » .

٣ - الشفرة الأسطورية في « الأورطى » .

وإذا حاولنا أن نحقق أكثر في هذه للتجليات المختلفة يمكن أن نقول
أن الشفرة الواقعية تقوم على البعد الإشاري أو الإيهام بالواقع أي
أن النص يقوم مقام الواقع ، أما الشفرة الاستعارية فانها تقيم علامات
مكان علامات أخرى أي انها تلجأ الى علامات بسيطة مزدوجة للحالة
الى الواقع . أما الشفرة الأسطورية فانها تقوم على تجريد العلامات
من دلالاتها الأولية وتقيم مكان هذه الدلالات دلالات أسطورية ممطاة في
النظام العرفي الإيماني .

١ - الكشف الواقعية : « طلبة بن السهام » :

إذا حاولنا - حقيقة - أن نعرف الواقعية من خلال فاعلية العلامة في النص الواقعي يمكن أن نقول انها تقسم على الفناء وجود للعلامة ووضع للشيء مطها . وهذا طيما مستحيل في النص للغوى . غير أن هناك آليتين تساعدان على تحقيق هذا الهدف .

الأولى هي للفناء ذاتية المتكلم في الخطاب فهذه الذاتية تكون دلالة للعلامة وتضفي عليها دلالات خاصة تنشأ من وجهة نظر المتكلم ومن ادراكه للشيء ، ولذلك اختار يوسف ادريس أن يكون الراوى حارج النص وكذلك المستمع وكان الاحداث تقع امامهما الاول يصف والثاني يرافب : ونجد مساهمة تتصل بينهما وبين المكان الذي تتحرك فيه شخصيات القصة ، ويؤكد هذه المساهمة اسم الاشارة الذي يظهر في السطور الأولى من القصة « هناك » .

« أن ترى انسانا يجرى في شوارع من شوارع منية النصر ، هناك حادث ، فالناس هناك نادرا ما يجرون » (٥٧) .

وتميز جميع اللغات بين أسماء الاشارة من ناحية بعد المشار اليه أو قربه ، أو توسطه بين القرب والبعد ، والقرب والبعد نسبيا وهما في الواقع يرتبطان بمنتهج القول : أى يكون المشار اليه بعيدا أو قريبا من المتكلم . وفي هذه الافتتاحية تتكرر أسماء الاشارة التي تبعد المشار اليه عن المتكلم وهي الاسماء التي يضاف اليها كاف الخطاب : هناك (بدلا من هنا) ، ذلك (بدلا من هذا) . ويختار يوسف ادريس هذا النوع من أسماء الاشارة سواء كان ذلك في تحديد المكان (فالناس هناك نادرا ما يجرون) أو في تحديد للزمان (وفي يوم الجمعة ذلك) .

وإذا كان الراوى يحاول ألا يفهم ذاتيته على القصص ، أى أن يتوارى ويبتعد بحيث يقدم الوقائع من خارجها ، وفي موضوعيتها ثمرة آلية أخرى تظهر في هذه القصة بشكل واضح وهي ما يمكن أن نسميه بالوظيفة الأيقونية للغة : أى تربط بين العلامة والمشار اليه علاقة تشابه فيزيقي . وهذا يصعب تحقيقه في العلامة للغوية الا في حالة واحدة ، هي حالة محاكاة الكلام نفسه فاللجوء الى الصوان في القصة - أى ترك للساحة للشخصية واختفاء الراوى - هي من باب محاكاة الواقع محاكاة

حرفية : فاللغة لا تستطيع أن تحاكي إلا اللغة • ولذلك احتل الحوار - وهو الشكل المثالي للمحاكاة اللغوية - حيزا كبيرا في قصة « طبلية من لاسماء » • فالراوي يتوارى ويترك الشخصيات تتكلم وجاء الحوار - لزيادة من التأكيد على بعض المحاكاة - بالصامية في مقابل السرد الذي جاء بالصصى •

ولا أود أن أستعمل في رصد آليات الشفرة الواقعية واكتفى لأختم هذه الفقرة بأن أذكر من بين هذه الآليات اختيار شكل محدد من أشكال المجاز هو التشبيه عوضا عن الاستعارة • ففي التشبيه يظل المعنى الحرفي للمشبه والمشيبه به قائما ويكتفى الربط بينهما بحرف التشبيه « لكاف » أو بإداة من أدوات التشبيه وتغيب الاستعارة إلى حد بعيد من هذا النص ويرجع من شأن التشبيه (كما نلاحظ في وصف الشيخ على) ، ولكن حتى التشبيهات قليلة نوحا في هذا النص ، فيبدو لي أن الاتكاء في هذه القصة على الدلالات الحرفية للكلمات يتطلب على البعد المجازي للغة بشكل عام •

وهذا الاتكاء يظهر خاصية من خصائص اللغة وهي قدرتها على التوصل ، وعلى الإشارة ، والاحالة إلى الأشياء ، وأن اللغة قادرة على القيام بوظيفتها التوصلية ، وأن القنوات اللغوية مفتوحة وبإمكان الرسالة أن تصل نقية ، واضحة ، فعالة ••• أما في قصة « الشيخ شيخة » فالأمر يختلف إلى حد بعيد فأنفسا ندخل في إطار اشكاليات للغة •

٢ - الشفرة المجازية : « الشيخ شيخة » :

تقوم قصة « الشيخ شيخة » على الثنائية - كما يدل عنوانها ، وتتحكم هذه الثنائية في كثير من مستويات القصة • فالشيخ شيخة كائن يجمع بين عناصر الذكورة والأنوثة ، والبشرى والحيوانى ، والحيوانى والنباتى • وتظهر للثنائية في شخصية ناعسة أيضا فاذن كان الشيخ شيخة هو الرجل/ المرأة ، فناعسة تمكس للثنائية فهي المرأة/الرجل • ولكن الذى يميز هذه للثنائية هو غوضها : فنحصر من عناصرها ظاهرا والآخر مستتر وقد يدل الواحد محل الآخر • ويظهر هذا المعنى وضوحا في تشبيه يحتل مكانا مبرزاً في القصة حيث أنه يقع في القلب منها ويستقطب كوكبة من الدلالات الجوهرية التى يمكن أن تضىء معنى القصة وهو التشبيه الذى يشبه حياة الناس بالسفينة :

« كل انسان في البلدة يحيا كالسفيينة جزء منه فوق الماء ظاهر للعيان ، وجزء تحت الماء لا يراه أحد ، وحتى لو شاهد اقوياء الأبحار ما قريب منه الى السطح فمن المحال أن يروا الاجزاء الخافية العميقة التي لا يمكن تصلها يد أو عين أو أذن ... لا تصلها الا اذا أخرجها صاحبها فهو الوحيد العظيم بها ... »

وإذا كان تشبيه حياة الناس بالسفيينة يقوم على التماثل بين الظاهر والمستتر منهما ، فالجزء الفائر تحت الماء ملك لصاحبه هو الذي يتحكم في اظهاره أو في ابقائه بغموسا في الماء . ولا شك أن هذا للتشبيه يولد مجموعة من الدلالات ترتبط بسياقات أخرى من القصة ، فالحقيقة أيضا مستورة وقد تظهر بعض الشواهد التي تدل على وجودها ونكتها تظل مستورة ، والكلام أيضا مستور في النفوس ولا يتكشف الا بمحض ارادتهم . وقد يكون للكلام حاجبا للحقيقة لا كاشفا لها : فالتقصص والاشاعات والافاويل أنواع من الخطاب يحوم حول الحقيقة ويحاول اظهارها أو حجبها . ويبدو لي أن جميع آليات توليد الدلالة في قصة « الشيخ شيخه » تعمل في اتجاه اللثائيات : ظاهر/باطن ، مظهر/جوهر ، غائب/حاضر وكلها من صفات الخطاب المجازي وهو في لبه وجوهره خطاب يقوم على ثنائية الدلالة وعلى تفاعل هذه اللثائية فللأسالة في المجاز دالتان : دلالة ظاهرة ودلالة خفية مستترة وهذه الأخيرة هي المقصودة والمنية .

٣ - الشفرة الأسطورية : « الأورطى » (١)

شعرت منذ البداية أن قصة « الأورطى » تنتهي الى الفصوص الأسطورية التي تتضمن في بنيتها تلميحاً الى طقوس تعود الى الأزمان الغابرة . وقد أحسست أن ثمة إشارة صريحة الى هذه الطقوس في قصة « طليبة من السماء » عندما ربط يوسف ادريس بين فعل الواحد ووقع هذا الفعل على الجماعة : فإذا كثر للواحد بالجماعة هي التي ستحصل وزر هذا الكفر وستكثر عنه . ولكن المائدة ستمكس في « الأورطى » فالجماعة هي التي تقع عليها نقمة بسبب مجهول والواحد سيصبح الضحية التي تقدم قربانا لكي تختص الجماعة من النقمة التي حلت بها .

عرف طقوس « التضحية » في كثير من المجتمعات البدائية ويوجد أيضا في جميع الأديان السماوية وغير السماوية . ويتم تقديم التضحية

لأغراض وأهداف شتى • ولكن ما يهمننا هنا هو نوع خاص من التصحية وهو التصحية بفرد من أفراد الجماعة لتطهير المدينة من الشرور والآثام والأرجاس •

ومن أشهر الانماط نمطية لهذا الطقس ذلك الذى كان يحتفى به في موسم الحصاد في المجتمع الاغريقي القديم في القرن السادس قبل الميلاد • فعندما كانت تحتلى المدينة بالطاعون ، أو بجماعة كانت الجماعة تختار شخصا ما « الفارماكوى » يتميز بقبجه الشديد وبإصابته بعمامة من اللعامة لكي يتحمل وزر ما أصبب المدينة من شرور ، ويكونوا يحضرونه الى مكان مناسب ويضعون في يده قطعة من الجبن وخبز مجفف ورغيف يصنع من دقيق الشعير • وبعد أن ياكل هذه الاطعمة كانوا يسوقونه في شوارع المدينة يضربونه على أعضائه القناسلية بالعنصل وبأغصاء من شجر القين البرى بينما تعزف المزمار نغما معينة ، وبعد ذلك كان يحرق على محرقة من أشجار الغابة •

وأصبح هذا الطقس من الطقوس السنوية التى كانت تقام في أثينا في اليوم السادس من ثارجيليون Thargelion (مايو - يونيو) ففى هذا اليوم كان يختار رجل أو رجلان (أو رجل وامرأة) يمثل الاله ولكنه كان يحمل وزر فئوب الجماعة بوصفه فارماكوى (والكلمة مأخوذة من الأصل اليونانى الذى يعنى السم والترياق معا) وكان هذا الرجل بعد أن يساق عبر المدينة يطرد منها ، وفي أوقات الحن والمصائب يقتل أما بطرحه في البحر أو بإحراقه على محرقة جنازية •

كيف كان يختار هذا الفارماكوى أو كبش الفداء ؟ يعتقد أنهم كانوا يختارونه من بين حثالة المجتمع ، ومن بين الرعايا والأويش الذين كانت تنظر إليهم الجماعة نظرة استمزاز وكراهية ، وكانت تعذبهم كائنات خفية ، وكان قبحهم ودمامتهم بالإضافة الى أعمالهم الإجرامية والانشطة المنحطة التى كانوا يمارسونها يخرجهم من دائرة الجماعة ، وكان كل هذا يصمم بانهم يصلحون بأن يضحي بهم لتطهير المدينة من شرورها •

وقد تطورت الطقوس الخاصة بالفارماكوى وبلغت ذروتها عندما صاغها سوفوكليس في رائحته أوفيب ملكا • ولا يسعنا الوقت للدخول في تفاصيل هذه المسرحية ولكن الذى يهمننا هو البنيات الأساسية والنمطية التى تتضمنها هذه الاسطورة التى ظهرت في كثير من النصوص الأدبية وغير الأدبية التى تعالج مثل هذا الموقف في سلوك البشر بصفة عامة • ويمكن أن نلخصها كما يلى :

١ - تحل بالجماعة طامة كبرى نتيجة لأحداث طبيعية (مجاعات ،
فيضانات ، زلازل ، أوبئة ، الخ ..) أو اجتماعية (ثورات سياسية ،
صراعات دينية ، هزائم عسكرية ، الخ ...) .

٢ - ينهار النظام الاجتماعي ، وتتحول الجماعة الى دماء
وغواء نتيجة لاختفاء الفوارق والتباينات والتمييزات التي تكون اساس
انتماع البشرى ، فتمسقط الحواجز التي تفصل بين الجنسين (الرجس
والزنا) ، وبين الأجيال (الآباء والأبناء - الشباب والكهول) وبين
الطبقات الاجتماعية ، وتتحول الجماعة التي كانت تسودها النكاليه
والقوانين والاعراف (أى الثقافة) الى جموع تسوى بين أفرادها سيادة
الفرائز البدائية وقانون الغلبة .

٣ - تستغفر الجماعة وصبا باحثه عن مخرج من خلال الفعل ،
ويكون هذا الفعل عدوانيا وموجها الى بعض النخوات الهامشية التي
تخرج عن حيز الجميع وتكون - غالبا هذه للنخوات اما اقلية دينية ،
أو طبقات مسحوقة أو جماعة مستضعفة .

٤ - يضحى بأحد هؤلاء الهامشين تضحية علنية جمية .

وتوجد في كثير من النصوص هذه العناصر : ولذا وجدنا عنصرا
واحدا (التضحية بفرد من الجماعة مثلا) فكثيرا ما نجد للعناصر الأخرى ،
وهي ثوابت في هذا الطقس ، غير أن النصوص المختلفة تحل في طياتها
متغيرات تعطيها خصوصيتها .

ولذا تأملنا « الأورطى » نجد فيها جميع الثوابت مجتمعة .

١ - حالة القوضى تم المينة ، حالة هي أقرب الى الجنون . فقد
فقدت الجماعة كل ما يوثق وشائجها وتفككت الاواصر .

٢ - حلت محل الثقافة للثقافة ، للوحشية البدائية .

٣ - استغفرت الجماعة عندما وجدت الفارماكو/ عبده الذى يفرد
بضفه وبمرضه فتستقطب العنف والعدوان .

٤ - يتهم عبده بجريمة لم يقرها ويمحى علنا .

هذه هي الثوابت . ولكن ثمة متغيرات تصنع قصة الأورطى في إطار الأدب الحديث وهذه المتغيرات هي عناصر الفانتازيا التي أدخلها يوسف ادريس في نسيج الأسطورة . ومن خصائص الفانتازيا تحطيم قوانين الواقع خارج - النص ، فالفارماكوى/عبده لا ينفصل عن الجماعة من خلال سمات طبيعية ولكنه ينقسم عنها من خلال سمات لا طبيعية أي أنه بعد أن أجروا له عملية الأورطى يظل على قيد الحياة ، فقد تحول من عنصر من عناصر الأسطورة - وهو للضرب على الأعضاء التناسلية - إلى عنصر لا طبيعي وهي عملية قطع الأورطى (وهي أشبه بعملية الإخصاء) تأتي المسألة الحقيقية في الأورطى من أن عبده/الفارماكوى وجلاديه يعيشون في عالين تحكمهما قوانين مختلفة ، فعنده يعيش في عالم يمكن أن يبقى على قيد الحياة رغم قطع الأورطى ، أما جلاؤه فيعيشون في عالم الواقع ولا يصدقونه . . . وماذا عنا نحن ؟ نظل في حيرة حتى اللحظة الأخيرة . . . ومثل الجلادين - فنحن منهم - نهبت عندهما نرى :

« الأورطى يتحدى من صدره من مكان القلب كزمزم غاب سميك
طويلا وشاحباً ومقطوما يتراجع داخل بطنه كالبنحول . . . » (٣٤٢)

هل لي أن أقول أن هذه الكلمة الأخيرة لها الدلالة التي نتوقعها
منها فهي تعني أن النظام عاد بعد قتل عبده ؟ لا أظن . . .

الهوامش :

١ - فصول ٤ مجلد ٢ ، عدد ٢٤ يوليو - سبتمبر سنة ١٩٨٢ .

٢ - تكلم بلكر وتم الصفحة بعد النصوص التي نستشهد بها من كلمة الامبال
الكلمة : القصص القصيرة ، حادثة شرف ، آخر الدنيا ، لغة الاي آي ، الدائرة ،
مقام الكتاب ، ١٩٧١ .

٣ - رجعت في هذا الجزء من المقال إلى ثلاثة كتب أود أن أذكرها ؟

J. G. Frazer, The Golden Bough. (Abridged Edition), London
Macmillan. 1961, vol, II, PP. 736 p 753.

René Girard, Le bouc émissaire, Paris Crasset, 1982.

J. — P. Vernant et P. Vidal — Naquet, Mythe et tragédie en Grèce
ancienne, Paris, M asfero, 1981, ff. 99 — 130.

قراءة في رواية العيب

لطيفة الزيات

للقراءة النقدية المنشورة هنا مقتطف من كتاب من صور المرأة في القصص القصيرة للحكمتة لطيفة الزيات وهو كتاب تحت الطبع ، وتمستهدف الكسائبة هنا كما تستهدف طيلة الكتاب ابراز المحتوى الأيديولوجي للنص المقروء ، وهي تذاول بالآتالي الرواية كمنوع مسديد للفرد من الخطاب ، وتستخرج من الأدوات والمناهج النقدية ما يعينها على تبين أيديولوجية الكاتب بالنسبة للمرأة وبالآتالي بالنسبة للمجتمع ككل .



تتمسك رؤية المرأة كشيء إلى رواية يوسف ادريس العيب ، وتتحول هذه الرؤية إلى مقولة يحاول البنيلان الروائي اثباتها . وفي هذه الرواية يختزل الكاتب الوجود الحي للمرأة إلى بعد أحادي واحد وهو الجنس أو بالأحرى عضو الأنوثة .

ويوسف ادريس لا يصدر الأحكام الجاهزة على المرأة كما يفعل توفيق الحكيم في الرباطة المختص لان منطقتة يختلف من منطلق للحكيم . فالحكيم ينتقل من لفكرة المسبقة أو الماهية ليمليها أملا على الظاهرة،

ومن ثم يطلب للتجريد والتعميم على أعماله . أما يوسف ادريس فيتخذ المسار العكسي في خلقه الفني ، فهو ضاحك ما ينطلق من الظاهرة الى ماهية الظاهرة أى من التجريب الى التعميم متقلبا من الواحدة الى الأخرى خارجا بفتاحه من خلال هذه الحركة ، وهذا هو المسار الذى يتبناه عادة أى فنان روائى أو قصصى فى حجم يوسف ادريس . ويوسف ادريس يجيد رصد للظاهرة كما لا يجيد هذا الرصد الا عدد من الكتاب العرب ، ووطن ضعفه يكمن فى الناحية النظرية ، ومن ثم فهو يفشل أحيانا فى تحديد ماهية الظاهرة التى تستوقفه وتصنبيه بالحيرة فلا يصل أبدا الى التعميم الصحيح لها ، وبالتالي الى التحديد للسليم لماهيتها . وهذا على وجه الدقة ما يحدث فى رواية العيب .

تكتسب رواية العيب أهميتها بالنسبة لموضوع الدراسة من حيث يتركز محورها حول عمل المرأة ، وهو محور نادرا ما يتركز حوله الحدث فى قصصنا العربى . وسنساء بطلة الرواية موظفة فى ادارة من الادارات التى تمنح تصاريح التماسه البسانى . وهى تتخل هذه الادارة التى احتكرها الرجال طويلا مع أربع من الموظفات الجدد . ويحدث التحاق للفتيات بالادارة ثوزة تدوم مادم الاحتفاظ الفتيات بقيمهن الأخلاقية وتنتهى وقد اندرجن فى العالم الذى كان مغلقا عليهن ، عالم الرجال ، أو عالم الرشوة فى الإدارة . وهذا الاندراج اندراج مأساوى ، ولكنه فيما يبدو محتوم فى ظل هذه الادارة .

والحدث يبدأ وسنساء فتاة فقيرة وصلبة وشريفة ، تناضل جامدة للاحتفاظ بقيمها فى ادارة يرفى كبرها وصغبرها ولا تستقيم فيها الأمور الا اذا اكتسبت الرشوة الطابع الجماعى المطلق .

ويسعى موظف كبير يسمى محمد الجندى الى اغواء سناء كائنى والى جر رجلها الى حقة الرشوة ، ويفشل . وحين تكتشف سناء حقيقة ما يجرى حولها تصل الى اتفاق مع رئيس الادارة يتضمن الالتزام بالنصت ازاء ما يحدث على الا تكون بحال جزءا منه . وتتحول الادارة الى جحيم للمتهمين والقاضية مما ، وقد يئس محمد للجندى من اغتصاب سناء معنويا أو ماديا ، وقد ضج موظفو الادارة بالفتاة التى تقف خارج عالمهم مصدرة أحكام الادانة الصنامة على هذا العالم . غير أن الاحداث لا تلبث أن تتطور وتلتقى بالانقلاب الدرامى ، وينتهى الحدث وسنساء قد تصالحت مع الرشوة تحت وطأة الحاجة المادية ، ولم تقف

عند هذا الحد بل أسلمت جسدها عن طوعية ، ودون قسر أو اكراه
منويًا كان أو ماديًا إلى مصدر الجسد الذي تكرمه كراهية التحريم .

وعملية تسليم الجسد هذه أو امتثانه بلا رغبة ولا حب بل في
كراهية وازدراء عملية تجسد لاحتقار سناء لذاتها لتنازلها عن قيمها
بالأخلاقية وقبولها للرشوة ، وتجسد بالتالي انغماسها في الطين الذي
يلوث زملاتها . وعملية تسليم الجسد هذه تجسد ، والأمرا كذا ،
حقيقة أن الإنسان وحدة لا تتجزأ ، وأن سقوطه على مستوى يحل
السقوط على كل المستويات ، أو السقوط الكلي ، لأن الإنسان وحدة
متجانسة متغاممة لا تتجزأ . وإلى هنا الأمر مفهوم وقبول ، ولكن
الكاتب لا يرى هذا الرأي ، أو ربما الأدق أن نقول أنه ينبهه تفسيراً
آخر غير التفسير الذي يحتله .

طيلة رواية العيب نجري الكاتب تفوق بين طبيعة الرجل
للعامل من ناحية ، وما بين طبيعة المرأة المرأة العاملة من ناحية أخرى .
ومقتضى هذه التفوق هي أن شخصية المرأة وحدة لا تتجزأ تختل كلية
إذا ما اختل جزء منها ، بينما شخصية الرجل منقسمة على ذاتها
مندرجة في خانات متعددة ومتضاربة ، ولهذا فقد يختل مستوى من
مستويات شخصية الرجل ولكن لا تختل الشخصية مجتمعة ، بل تبقى
بقية مستوياتها سليمة وصحية .

وللوهلة الأولى يبدو كما لو كان يوسف الدريس يرتب أفضلية المرأة
على الرجل ، فالمرأة كل متكامل ، بينما الرجل مزدوج الاخلاقيات والقيم
ومنقسم على ذاته . وشخصية سناء شخصية متكاملة ، تندرج افكارها
وافعالها وأقوالها في وحدة لا تنقسم ، ويتصالح كيانها تصالحاً
كاملاً ، ظاهراً وباطناً ، علنه وسره في كل منسجم متناغم متكامل
وما يחדش الجزء يחדش الكل ، وما يسوء إلى الجزء فيسوء إلى الكيان
مكتملاً . وباختصار تبدو سناء للوهلة الأولى كالإنسان الكلي الشامل الذي
نسعى جميعاً أن نكونه ، الإنسان الذي لا يعاني من أي ازدواج في
القيم ، ولا تفصل هوة فاعرة ما بين أفعاله وأقواله ، ما بين ما يعلنه
وما يسره ، ما بين ما يبيحه لذاته ويحرمه على الآخرين . وهكذا تبدو
المرأة للوهلة الأولى في العيب مثيرة للاعجاب ، وأعيد للوهلة الأولى .

فالكاتب حين يحاول تفسير هذه الظاهرة / المرأة ، أو المرأة /
الظاهرة بعد أن رصد بأمانة ، يقلب الأوضاع قلباً يدعو للدهشة .

ويستحيل على يديه تكامل المرأة الى عيب ، وانقسام الرجل الى ميزة . وهو يصل الى هذا الانتقال الحير عن طريق اختزال وجود المرأة الى شيء واختزال هذا الشيء الى عضو جنسي نمائى . وسر تكامل المرأة ، وفقاً ليوسف ادريس ، يكمن في أن كيانها يتخلق حول انوثتها ، أو بصراحة حول عضوها الجنسي . وهذا العضو يشكل التواة الصلبة التي تتخلق حولها شخصية المرأة . وهذا العضو هو مصدر كل قيمة من قيم المرأة ومرددها ، روحية كانت هذه القيمة أو أخلاقية أو سلوكية . ولأن الوضع كذلك مستقوفاً منه لا بد وأن يصل الى المحور والمرد .

ويخلص الكاتب بهذا التحقّق الى نتيجة مقتضاه أن المرأة أحادية الكيان على عكس الرجل الذى يفتنى كيانه بالعديد من المستويات المركبة والمتعارضة والمتناقضة . ولأن كيان الرجل متعدد الأبعاد فليست ذكوريته سوى بعد من هذه الأبعاد ، ومن ثم فلا يفتنى إدراج سلوكياته في وحدة . والرجل كذلك قادر على المصالحة بين الأضداد في سلوكياته على عكس المرأة التى يتخلق كيانها وبالتالي سلوكياتها موحدة حول محور واحد ونحيد هو عضوها الجنسي .

ويؤكد الكاتب على هذه التفرقة بين الرجل والمرأة لا من خلال للبنين الروائى بحسب ، بل على لسان شخصياته . ومعبادة بك الذى يلعب دوراً في استعراج سناء الى عالم الرشوة يقف متعجباً أمام سلوك المرأة المعاملة مطلقاً الأحكام لا على سناء وحدها بل على النساء اللامعات على اطلاقهن . ويحير عبادة بك ، كما يحير المؤلف ، حقيقة أن النساء يدخلن العمل بشخصيات متباسكة مترابطة ككتلة واحدة توحد قيمهن جميعاً :

... وكلها قيم متحدة واحدة الحرام فيها حرام تحت مختلف الظروف والأحوال ، والحلال أيضاً واحد ، والعيب في العمل مثل العيب في الشرف ، وما يعيب في البيت يعيب أيضاً في الصلحة ، كتلة مترابطة واحدة فرق كبير بينها وبين قيم الرجال الموزعة على أدراج ودوسيات بحيث يحيا للرجل صادقاً بكثير من مقياس وأكثر من شرف وأكثر من حلال أو حرام ويستدعى إذا اضطرت الحاجة المقياس الذى يناسبه . إذا اكتشف أن ابنه يحس لأخيه عند أمه عاقبه بشدة وإذا ضبط نفسه وهو يحس لزميله عند الرئيس برر وشرح وأماض في التشرخ ليخرج نفسه منها كالشجرة من العجين . أبداً ليس مثل الرجل الذى باستطاعته أن يفقد قيمة دون أن يؤثر هذا على غيرها من القيم . (ص ١٢٠) .

وعيادة بك لا يستطيع أن يجد تفسيراً لتكامل المرأة ولكن للكاتب
يجد هذا التفسير محيلاً لتكامل شديد الترتيب إلى اختزال شديد
للتفسير : فكيفان المرأة أحادي يتناق حول أنوثتها • ولا يكتفى الكاتب
بنقير هذه المقولة بل ينسجها في بنیان الرواية ذاته •

وبطلة العيب تفكر وتحلم وتشم من خلال هذا البهد الواحد ،
وليلة استلام العمل يحق قلب سناء في تلف جنسى على استلام العمل ،
ويستخدم الكاتب عبارات جنسية فجأة تعرف كل امرأة استحالة استخدامها
في هذا الاطار :

وكانها ستزف الى العمل مثلاً ، الى ذلك الشيء الغامض المحر السدى
له رائحة الرجال وللمح جيتيم وصراحتهم ، معها كان هوى تريمه
وماهى ذى تحلم وتتلوى وتحضن المخذة مفكرة فيه محاولة ان تتسلى
نرمه ووقعه وأهمية تصرفاتها ازاءه • (ص ٩) •

وحين يعرض محمد الجندى على سناء الاشتراك في العملية /
الرشوة ، تسوى سناء بين هذه المحاولة وعملية الاغتصاب الجسدى ،
وتنفجر بالغضب لأنها أهيئت كائناتى ، لا كأمراة عاملة لها قيمتها التى
لا علاقة لها من بعيد أو قريب بعضوها للجنس :

ربما لو كانت سناء شابة وعملت بذلك الداريجة لما برحت سناء
الجرح العميق ، لا عتبرت أن ما حدث سبة أو تهمة عادية وجهت اليها
ولردتها مضاعفة ، ولكنها أنفى تلخص بجمع ان الاهانة التى وحت
الى شرفها هي في الحقيقة اهانة لأنوثتها ، لشرفها كائناتى ، وليس
لشرفها ككائنة أو كفتاة تعمل ••• أمضاك ما يقتل من الغيظ أكثر من
أن تجد نفسها في موقف المعتدى على شرفها • (ص ٥٧) •

ويصر يوسف ادريس على تفسير كل حركة من حركات سناء بهذا
التفسير الجنسى • ولا يملك الانسان سوى أن يعجب كيف استطاع يوسف
ادريس أن يلوى الحقائق الى هذا الحد ، وأن يمسك بفخيلة تعليمها
من فضائل المرأة التى لم تتعلم بعد على اللعبة المنزلة وأن ••• لها
الى رذيلة ، وكيف استطاع أن يختزل تكامل انساني عظيم لى •••
بعد أحادى ، حارما عمله الفنى بهذا التفسير الغريب لسلوك سناء /
المرأة من البهد التراجيدى • فسناء بطلة العيب لا تدخل صراعاً مريزاً
ضد الفساد تسقط ابعاده سقوطاً كاملاً لخطا ما في شخصيتها الانسانية •

ولكن سناء ، وفقا للمؤلف ، تسقط سقوطا كاملا ل مجرد أنها امرأة • أحادية
الكيلان على غير الرجل المتحدد الابعاد • ولان شخصية الرجل هكذا ،
وشخصية المرأة هكذا ، فالرجل محصوم من السقوط الكلى ، والمرأة محصومة
بالسقوط الكلى ، لان المرأة ليست سوى عرضها أو عضوها الجنسي ، أو
هكذا يتجلى مفهوم يوسف ادريس لطبيعة المرأة والرجل في رواية العيب •

وتثير رواية العيب عدة أسئلة هامة لمل واحد منها هو : ما هي
مقومات الشخصية للسوية رجلا كانت هذه الشخصية أم امرأة ؟ هل
الشخصية السوية هي للشخصية القائمة على الوحدة أم الانقسام ؟
وهل تعنى الوحدة بالضرورة التشيؤ والاحادية وانعدام المستويات
والاهتمامات الانسانية ؟ وهل يتجزأ العيب فعلا فيكون للمرأة عيب وللرجل
عيب ؟ وهل يتجزأ للشرف فيكون للرجل مقومات للشرف وللمرأة غيرها ؟



لكل من الرجل والمرأة وضعية طبيعية ووضعية اجتماعية ، والأولى
من صنع الطبيعة والثانية من صنع المجتمع أو التاريخ ، والأولى تنقسم
بسمات الثبات ، بينما يصف التغير الدائب الثانية • فالوضعية الاجتماعية
لكل من الرجل والمرأة وفي علاقة الرجل بالمرأة لاقت الكثير من التغيرات
في مراحل تطور البشرية التاريخية والاجتماعية ، وستعاني المزيد من
التطور • والوضعية الطبيعية تتمثل في الطبيعة البيولوجية للنوع وهي
التي توجد الاختلاف البيولوجي بين الرجل والمرأة • وهذا الاختلاف
البيولوجي لا يرتب لأيهما أفضلية على الآخر ، وإن فعل لترتب هذه
الأفضلية للمرأة التي تحمل وتلد وتربي وتصون النوع البشري على إطلاقه
ولكن ما من أفضلية تقترب على الاختلاف البيولوجي كما قلت ، وما من
دونية أيضا تقترب عليه ، فالرجل والمرأة يسانان في الابقاء على النوع
وبمثل ما لا تشكل بيولوجية الرجل وضعيته الاجتماعية أو المكانة التي
يحتلها في التسلسل الاجتماعي في مجتمعه لا تشكل بيولوجية المرأة
وضعيتها الاجتماعية •

والخلف بين وضعية المرأة الطبيعية ووضعيتها الاجتماعية جزء لا يتجزأ
من أيديولوجية طبقية تسعى الى تكريس النظام الطبقي • إذ أن وضعية
المرأة الطبيعية مستقلة تماما عن وضعيتها الاجتماعية ، وإن تشابكتا
وتداخلتا نتيجة التطور التاريخي الاجتماعي ، ولخص هذا التشابك
الاختلاف الجثري بين وضعية المرأة البيولوجية من ناحية ووضعيتها

الاجتماعية من ناحية أخرى . وقد كان ظهور الملكية الفردية وتوافقه مع تقسيم العمل بين الرجل والمرأة على أساس النوع هو الذى تسبب في ضعف دور المرأة الانتاجى والوصول بها بالتالى الى وضعية اجتماعية متدنية لم تعان تغيرا يذكر في العهود القديمة والقرون الوسطى ، وأن خلقت الرأسمالية باستخدامها للمرأة كقوة عمل هذا التناقض الذى يساهم مع غيره من المتناقضات في خلق الظرف الموضوعى لتحرير كل من الرجل والمرأة انتقالاتا من الرأسمالية الى مرحلة الاشتراكية . ومن ثم فتبعية المرأة قضية طبقية في المقام الاول وليست قضية نوع ، وهى قضية تتصل بوضعية المرأة الاجتماعية ولا علاقة لها على الاطلاق بوضعية المرأة الطبيعية ، اى البيولوجيا للنسائية .

وفي ظل تماثل النوع لا يستوى للرجل بالرجل ، ولا تستوى المرأة بالمرأة ، وان ظلت لقضية المرأة خصوصية تختلف جزئيا لا كليا عن قضية الرجل المثقل بالاستغلال الطبقي ، وتبقى الاسبقية للقضية الطبيعية .

وفي رواية العيب يعيد يوسف ادريس انتاج واقعه الاجتماعى منظرا لطبيعة المرأة من ناحية وطبيعة الرجل من ناحية أخرى على أساس الاختلاف البيولوجى ، ويفسر لتفاوتين اجتماعية سلوكية تختلف من زمن الى زمن ومن مكان الى مكان بقوانين طبيعية بيولوجية . والاختلاف البيولوجى ، وفقا ليوسف ادريس يفرد للمرأة طبيعة سلوكية ازلية تختلف من طبيعة الرجل السلوكية الازلية أيضا . والمرأة نتيجة لتكوينها البيولوجى وحدة متكاملة والرجل نتيجة لتكوينه البيولوجى أيضا منقسم على نفسه في خانات متعددة ومركبة . ومن ثم فاذل لاختلاف جانب من المرأة تداعى له الكسل ، واختلاف الكسل ، اما اذا لاختلاف جانب من الرجل بقيت بقية الجوانب سليمة . وبطلة العيب ترتقى كما يرتقى بقية الرجال في الادارة التى تعمل فيها بعد معركة نفسية طويلة مع نفسها ومع رجال الادارة . ولأن طبيعة المرأة البيولوجية تجعل منها وحدة متكاملة يتأتى أن تسقط بطلة العيب سقوتا كاملا ينتهى بتسليم عرضها لرجل ذكره وامنهان كيانها حتى آخر قطرة ، لاشئ الا لأنها امرأة ولأن طبيعة المرأة الازلية هكذا . اما الأرجل فهو أكثر تركيبا لأنه منقسم الى خانات ، ومن ثم فهو يمتلك أن يرتقى ويبقى مواطنًا صالحًا وزوجًا صالحًا وأبا صالحًا الخ . ويوسف ادريس يقولون دون أن يعى رجا ، ان كيان المرأة يمكن اختزاله الى عضو اثوثة ، اما كيان الرجل فلا يتأتى الختزاله الى عضو ذكورة .

وهذه وفقا ليوسف ادريس طبيعة المرأة الأزلية وتلك طبيعة الرجل الأزلية أيضا .

وإذا ما بدأ كاتب بالقول أن طبيعة المرأة هكذا وطبيعة الرجل هكذا ، انتهى بالضرورة إلى القول بأن طبيعة « الوضع الانساني » هكذا . وهو قول يسمط حقيقة الطابع التاريخي المتغير في سلوكيات الانسان من فترة تاريخية إلى أخرى ، ومن مكان إلى مكان ويسم بالثبات والأزلية ما هو دائم التغيير . وهو اذ يفعل هذا يخلط ما بين ما هو طبيعي بيولوجي ثابت وما هو تاريخي اجتماعي متغير . ويوصل هذا الكلام بالطبع للكاتب إلى نتائج أوحش . وهو اذ يضيف صفة الأزلية على طبيعة الرجل وطبيعة المرأة يتوصل بالضرورة إلى اضافة صفة الأزلية على نظام الطبقات الذي يحكم بمقتضاه الرجل المرأة صادرا عن أيولوجية رجل الطبقة المسيطرة ومفوضا عنه .

والخطاب في العيب يحمل انبياءا قديم ويقول مقولة عن طبيعة المرأة وطبيعة الرجل ربما لا تكتمل إلى نهايتها المنطقية والمحتومة في هذا النص ، ولكنها تلاقى التجسيد أول ما تلاقى في مسرحية الفرافير ، حيث يصبح الوضع الطبقي هو القانون الطبيعي الذي يسم دائما وأبدا « الوضع الانساني » وفي مسرحية الفرافير يصل يوسف ادريس إلى النهاية المنطقية لاصدار الاحكام على طبيعة أزلية للرجل وطبيعة أزلية للمرأة ويقول ، وقد تغير الطبقة ، ويصبح للفرقور سيدا ، ولكن الوضع الطبقي لا يتغير ويبقى التهر الطبقي أزليا ، وهذا التهر هو ، وفقا ليوسف ادريس قدرا الانسان الذي لا مهرب منه .

الشيخ شريفه جدلية التنافر والتضافر

فريال جبوري غزول

تتميز قصة يوسف ادريس القصيرة « الشيخ شيخة » (١) بتبحورها على شخصية المسمى بالشيخ شيخة التي اقل ما يمكن أن يقال عنها انها غريبة وغير عادية . وقد أدرج الناقد عبد الحميد عبد العظيم القط هذه الشخصية في قائمة الشخصيات الشاذة في قصص يوسف ادريس للقصيرة ، (٢) وغرابة الشيخ شيخة امر لن يختلف في توصيفه اثنان . ولكن جماليات هذه الغرابة ووظيفتها في النص الادبي لم تدرس بعد مع أن هذه القصة عمل من اكثف وأثرى ما كتب عالميا في أدب « الغروتيسك » الذي يجمع بين المنافرات في تكوينه والذي يمكن أن نطلق عليه مصطلح أدب « لهجنة » (٣) . فمن غرائب الشخصيات وأهجنها في الأدب العالمي نجد غارغانزو وبانتغرويل من توليف أدب النهضة الفرنسي رابليه . كما نجد شخصية كالبيان الهجينة عند شكسبير في مسرحيته الأخيرة العاصفة . كما يتداعى للذهن عن أدب الهجنة شخصية غرغور المسوخة في قصة كافكا الشهيرة وشخصية العجوز المضح عند غارثيا ماركيز . وتتميز إضافة يوسف ادريس الى أرشيف الغروتيسك بأنه خلافا لرابليه لم يستخدم الغلو ، وخلافا لشكسبير لم يستخدم السحر ، وخلافا لكافكا لم يستخدم اللا معقول ، وخلافا لغارثيا ماركيز

لم يستخدم الخارق • فعلى غرابية ما يقدمه يوسف ادريس تبقى شخصية الشيخ شيخة على غرار الممكن والجائز ، ولهذا يقلقنا الشيخ شيخة أكثر من غيره من الشخصيات الشاذة في تاريخ القصة لأنه شخصية واردة على مستويين : الخارجى والمداخلى ، الاجتماعى والذاتى ، الواقعى والرمزى •

تتسم شخصية الشيخ شيخة بما يمكن أن نطلق عليه المتناظر أو تقاطع الاضداد ، ففيها يستحيل التحديد والتصنيف وحتى التسبب فتلتبس الصفات بما يقابلها من اضداد ، فالشيخ شيخة كما يقول المؤلف « كائن لا اسم له » (ص ٣٩٠) فهو يستعصى على التسمية أى على التخصيص فقد « ظل بلا اسم » (ص ٣٩٠) • وغيب الاسم هنا كناية عن غياب الهوية المحددة ، ولكن للناس كانت قنانيه أحيانا الشيخ محمد وأحيانا أخرى للشيخة فاطمة (ص ٣٩٠) ، وهكذا نرى من استهلال القصة أن جنس هذا الكائن ملتبس فهو محمد وفاطمة ، واختيار الاسمين هنا ليس الا من باب شيوعهما وتمثيلهما للذكورة والانوثة ، ويعزز هذا الالتباس الجنى غياب مؤشرات ثانوية وقاطعة للدلالة الجنسية ، كالشعر والصوت عند الشيخ شيخة ، فهذا الكائن يتأرجح بين الذكورة والانوثة ، « جسده ضخ ٠٠٠ ولكن وجهه لا يحمل أثرا لخنق أو شارب » (ص ٣٩١ - ٣٩٢) ، وبما أنه لا يتكلم كالبشر ، فلا يمكن التعرف على جنسه من خلال صوته ، « كان لا يتكلم ٠٠٠ الا اذا أودى أو تألم ، وحينئذ يخرج منه نحيب رفيع لا تستطيع أن تعرف ان كان نحيب أنثى أم ذكر ، أو حتى نحيب آدمى أصلا (ص ٢٩٢) • والمتناظر في شخصية الشيخ شيخة لا يقتصر على مسألة جنسه ، بل يتعداها الى مسألة نوعه • وكما يقول المؤلف مداءة عنه : « هذا الكائن الحى ٠٠٠ الذى لا يمكن وضعه مع اناس بلينا وخلقها ، ولا يمكن وضعه كذلك مع حيواناتها » (ص ٣٩٠) ، فهو عصي سئى التصنيف • وتتضافر في القصة صفات التشبيهية التى يغدها المؤلف على للشيخ شيخة لتوثق مقولته الاستهلاكية عن استحالة تصنيف الكائن ولتوحي بان فيه مزيجا من الانسانى واللا انسانى ، « فربتمته مثلا تميل على احد ككفيه في وضع أفقى كالنبات حين تدوسه القدم في صغره فينمو زاحفا على الارض يحاذيها » (ص ٣٩١) ، وأما ذراعاه فهما « تسقطان من كتفيه بطريقة تحس معها انها لا علاقة لهما ببقية جسده ، كأنهما ذراع جلباب مغسول ومعلق ليحف » (ص ٣٩١) • إن مفارقة صوت الشيخ شيخة بالنحيب الذى يطلق على صوت الاعمى - وهى من الزواحف - يجعلنا نستحضر النبات الزاحف المشاك لليه قبلا كتشبيه لامتداد رقبة الشيخ شيخة • كما يشبه المؤلف في أكثر من مكان الشيخ

شيخة بالحيوانات الأليفة ، فهو « كالجمل حين يضرب بالقلطة » (ص ٤٠٢) ، وهو « كالحيوان المستأنس كقطط البيوت ٠٠٠ وكلاهما » (ص ٣٩٩) ، « وبنام كالحيوان ويحيا كالديدان » (ص ٣٩٨) . وكل هذه الصور تشابك وتتداخل وتتصافر لتؤكد انطباع القارىء بانتماء هذا الكائن الى مملكة الأحياء الدنيا ، ويستطرد المؤلف في توثيق صورة الشيخ شيخة باستخدام تفاصيل جزئية مما يقال منه ليشير ذهنيا الى حيوانية هذا الكائن : « وللبعض يؤكد أنه يقتات الحشائش من الفيطان ، وأن طعامه المفضل هو البرسيم ، وأنه إذا شرب يشرب كالواشي من القرعة » . فالحشائش والبرسيم ٠٠ الخ تدفع القارىء الى استحضار حيوان ، لا إنسان ، وإن كان المؤلف يستدرك فيقول : « ولكنها أموال ، مجرد أقوال » . هنا للاستدراك والتشكيك في صحة هذه المقولات غرض فنى ، فهو يدفع المثلث الى الخارج المستمر بين تصنيف هذا الكائن كإنسان أو كحيوان .

أما أصل للشيخ شيخة فيفسر بأشاعات مختلفة ، فهو إما :

(١) ابن حرام من ناعسة العرجة وأب غير أصيل من البنجر ، أو (٢) ابن امرأة حملت من نطفة قرد ، أو (٣) ابن رجل (عبده البيطار) وحصارة . ويلاحظ في الأشاعتين الثانية والثالثة أن أحد والديه حيوان (قرد أو حصارة) ، مما يتصافر مع ما قيل قبلا عن جانبه الحيوانى . وإما الشائعة التى تشير الى علاقة الشيخ شيخة بناعسة فهي أيضا تتخذب بين اعتبار ناعسة خليلته أو أمه : « مرة يقولون إن ثمة علاقة مريبة تربطه بناعسة العرجة ، فهي كثيرا ما تشاهد وهي تبحث بعينها في الليل عنه ، وأحيانا تسأل ، وكثيرا ما رؤيت خارجة من الخرابة القريبة من الجامع حيث كان يقضى معظم ليلاليه ، وهي لا بد تعاشره . يقولون انه ابنها وأنه جاء هكذا لأنها حملت به سفاحا من أب فاسد الدم ٠٠ » (ص ٣٩٤ - ٣٩٥) . ومن المفيد أن نرصد أن تشكيك المؤلف في هذه الاشاعة بالذات له غرض دلالى مركب فهنا يؤدى التساؤل الى استنكار امكانية كون ناعسة عشيقه أو أم : « أمن في مثل خشونتها بعاشر للشيخ شيخة ، أو حتى يتصور أحد أنها كانت لها لابن ذات يوم حتى لو كان الابن هو هذا المخلوق » (ص ٣٩٦) .

تشكل ناعسة القرين المتم للثنافر الموجود في طبيعة الشيخ شيخة والموازى له في تقاطع الأضداد . فكما أن الشيخ شيخة يشكل التباسا جنسيا فكذا هي : « فناعسة تكاد بطلوع الروح تحسب على جنس

لنساء . مهي صلبة المود كالرجال ، جافة الأخذ والرد ، متينة البنيان
 تأييداً تان إلى الريتال أقرب ٠٠ وهو الذي جعلها تستقر أخيراً الأمر
 في عدلها الذي رشحتها له عضلاتها لإتقوية وعظامها المريرة » (ص
 ٣٩٥) ، وكما أن الشيخ شيخه يتميز بالسكون والوقوف ، « وكان نادر
 المشي ٠ وإذا مشى سار في خطوات ضيقة جداً وكأنه مقيد ، وهوايته الكبرى
 أن يقف ٠ ينظر راقباً بجوارك أو أمام دكانك أو في حوش بيتك ، كالمخنيب
 بلا ذنب ، ساعات وساعات دون أن يخطر بباله أن يتحرك ٠٠٠ » (ص
 ٣٩٢) ، تتميز ناعسة بمشية خاصة ، « وتمضي بحملها ثابتة الخطو ،
 مخفلة قرج الأرض ، وتحدف ، عياقة ٠٠٠ كانت إذا مشت فاضية بغير
 احتمال لا يعرف كيف تمشي ، وتنط كالجرادة ، وتندبب خطواتها بين هزات
 الانثى ودغرية الذكر ومن هنا سموها بالعرجة » (ص ٣٩٥ - ٣٩٦)
 وكما أن الشيخ شيخه شاذ جسدياً فناعسة شاذة اجتماعياً : « تدخل
 الحركة ، وقوم الرجال ، وتخرج سليمة لم يصب جلبابها تقطيع » (ص
 ٣٩٥) ، وكما أن الشيخ شيخه لا ينطق فهو انسان غير ناطق نجد ناعسة
 تنكلم بقوة وتتجاوز حدود الخطاب لتهاجم وتسب ، « انفجرت تسألهم
 عن سر تجمعهم وتشبههم وتلمن آباءهم » (ص ٤٠٣) .

وهكذا نرى أن الشيخ شيخه وناعسة قرينان مكملان لبعضهما فهو
 مخنث وهي مسترجلة مبین شذوذهما تواز وفي انحرافاتهما تكامل .



ان الانطباع الأولى عند قراءة قصة « الشيخ شيخه » ينم عن أن
 هذه الشخصية للانطباعية ، اللا مالوفة موظفة كيميائية مواقف الآخرين ،
 لا لكي تقدم لنا عجائب المخلوقات كما فعل القزويني في كتابه الشهير
 فالشيخ شيخه أشبه ما يكون ببقعة غير واضحة المعالم توضع أمام
 جماعة ليحاول كل واحد أن يفسرها حسب هواه وتصوره ، مهي أقرب
 ما تكون إلى ما يسمى باختبار روشاك الذي ليس له قيمة مسبقة أو تفسير
 جازم وإنما يستخدم لإبراز الاستدعاءات النفسية المتباينة عند المفسرين
 والتي نذل على هوالجس المفسر أكثر مما تدل على هوية البقعة ذاتها .
 فالشيخ شيخه لغز يثير إشكالية لأنه الاستثناء في النظام والنمط في
 القواعد . ورد فعل أهل القرية نحوه - سواء كان تجاهلاً أو إطلاق
 اشاعات أو قتله ظلماً - كل هذا يدل على مواقف وتقييم أهل القرية أكثر
 مما يفسر وجود هذا المخلوق الشاذ ، ففي القصة لا نجد اعتراضاً أو
 تساؤلاً أو دحشا في هذه الظاهرة الاستثنائية لأنها من فعل ربنا وتمى .
 بل ان هذا المخلوق للشاذ كان يثير في أهل القرية رهبة مردها النظام

الكونى والقدره الالهيه التى يستدعيها هذا الاستثناء . فهو ليس ظاهرة لتأمل والانعاز ، وحتى الاطفال الذين كانوا يقتربون منه للتعرف على ماهيته كان الكبار ينهرونهم عن ذلك . وفى كل هذه الرود والاستجابات تصوير مبطن بالتقصد الاجتماعى لتصرف أهل القرية نحو الاستثناء الذى لا يدرس ولا يحقق ولا يوظف لاثارة الذهن والفكر ، بل يقبل كمعدى من المعطيات ، فاذا ما بدا هذا الاستثناء خطرا - ويمجرد أن يبدو خطرا - تخلصوا منه بكل وحشية وكان قتله مباح . أما الاشاعات ذاتها التى ترد فى القصة فهى تتضمن نقدا لهذا الواقع الريفى لأنها تطرح على مستوى الاستنباه - ان لم يكن التحقق - علاقات مجرمة وغير طبيعىة ومعاملات غير اخلاقية ، فالاشاعة الثالثة - على سبيل المثال - توحى بأن ثلاثة رجال على الأقل فى القرية ، ابن عبده البيطار والشيخ البايدي الماذون وابنه ، متهمون بمضاجعة للحيبر .

ان هذه الظنون - عوضا عن التحقق - كانت طريقة الناس فى تفسير ظاهرة للشيخ شيخه ، أى أنها كانت تمثل اسقاطاتهم . ولو تأملنا قليلا فى هذه الاشاعات المتداولة لوجدنا أن لشؤذ الشيخ شيخه الجسدى يفسر من قبل أهل البلدة كانعكاس لشؤذ بعضهم وثمرة لانحراف بعضهم ، أى أنه مؤشر لشؤذ القرية ذاتها . . وطالما كان هذا المؤشر حياديا ، صامتا ، سلبيا فلا مانع فى أن يكون ، ولكن عندما ساءت اشاعة كون للشيخ شيخه يفهم ويدرك ويفكلم ، خاف الناس على أنفسهم لأنهم كانوا قد افترضوا أنه غير قادر على الفهم والتعبير ولهذا مارسوا إهامه كل أشكال الانحرافات . ومع أن قدرة الشيخ شيخه على النطق مجنية على تقريرين واهيين ، الا أن حضور الشيخ شيخه أصبح يثير الشعور بالخوف - وان لم يثر الشعور بالذنب - خشية أن تكون زحرته على الافشاء واردة ، فهو قد اطلع على أسرار القرية وكل ما لا يقال ولا يذاع . وتتفاوت المخاوف وتتغير نظرة أهل القرية الى هذا الاستثناء المخرج لتنتهى بتحطيم رأسه . وهذا ما يمكن أن يطلق عليه علماء الانثربولوجيا ثقافة الميب فى مقابلة ثقافة الذنب .

وهكذا نرى أن الغرابة موظفة فى القصة ومصاغة لا للترهيب ولا للطرافة ، بل لتقديم نقدا لاخلاقيات الريف وللتخترق الابعاد الخوارية فى مواقف الناس العاديين . وفى هذه القصة لا نقع على صورة رعبية أو رومانسية للقرية ، بل على استغلال ونفاق . يقول أحد الشخصيات فيها :

» من يجرى ربما يضحك الشيخ شيخة منه لكيمة القمع التي لطشها امامه من الجرن يوم للتخزين بينما هو جالس الان يتحدث عن السرقة واللصوص ، وربما ضحك لمعه بسر نقطة الدم التي لا تزال عالقة بذييل جلبابه وقد كان يومها واقفا في نفس المكان ، وربما هو يضحك منه الان لانه بالامس فقط كان في مجلس آخر ، وكان للشيخ شيخة هناك ، وكان يتحدث بكلامه غير الكلام « (ص ٤٠٥) »

الى هنا وتبدو هذه للقصة القصيرة وقائعية وتسجيلية لحالة استثنائية ينكشف من خلالها الزيف الانساني ، وفي هذه القراءة يكون القص مبنيا على المحاكاة والكتابة ، كما يقول الناقد صبري حناظ في تصنيفه للحساسيات الادبية بين حساسية تعتمد على الكناية واخرى تعتمد على الاستعارة (٤) . ولكن في هذه القصة السهلة المتعة شيء آخر غير محاكاة واقع ممكن ، فهي بالرغم من بنائها الكنائى ، ليست الا استعارة معتدة : هي مجاز للذهن الانساني بما فيه من مستوى واسع ومستوى غير واسع . فالشيخ شيخة يمثل الجانب اللاواعي ، الغريزي ، المرتبط بجوانح غير مؤنسنة ، وهو الجانب الذى يصيبه للقمع والكبت في القرية ، والقريبة هنا كنائية عن العمران عامة .

لقد توصل المؤلف الى نقل هذه الحكاية من مستوى الوضائعية والمحاكاة الى مستوى الانبئية والرمزية ، اى من البناء الكنائى الى البناء الاستعارى عبر فقرة فاصلة من خلالها يصعد استيعابنا للنص من المستوى التسجيلي للحديث الى المستوى للقائى ، من المستوى المرجعى الى المستوى السيميوطيقى ، من مستوى للعالم الخارجى الى مستوى للعالم الداخلى ، من مستوى المجتمع الى مستوى الذات ، حينذاك نكتشف ان الشيخ شيخة ليس الا استعارة ذهنية وان القرية بكاملها ليست الا النفس البشرية (٥) ، يقول المؤلف بعد ان قص علينا ثلثي الحكاية :

» ... واذا كان الانسان كائنا له اسرار ، ومن خواصه كائنات ان يخفى في نفسه اجزاء ويحكم اخفاءها كذلك من خواصه الازلية ان يخفيها رغبا عن نفسه ، وتحت مقاومته ، ويضطر بين كل حين وحين للاذعان ، فيخرجها ويظهرها ويتفحصها ، ربما بعد فوات سنين ، ولكن لا بد ان يخرجها ، لنفسه مثلا اذا كتبها ، او لاقترب الناس اليه ، او احيانا ابغدهم عنه .. ولكن لا بد ان يتوسم فيه القدر على حفظ سره ..

والشيخ شيخه كان يمثل هذا الدور في أحيان لبعض الناس ٠٠ «
 (ص ٣٩٩ ، والتوكيد من عندى) ٠ هنا إذن يشير المؤلف - وبكل
 مباشرة - الى كون الشيخ شيخه ليس كائننا غريبا فقط ، بل هو استعارة
 وتمثيل نجانب ما ، يمكن ان نطلق عليه للا وعى ، ذلك الجانب الخفى
 من النفس الانسانية الذى يتسلل أحيانا ويفاجئنا بأعيق أسرارنا بتخفيا
 بأفئعة اللحم ، ملحا بتركاره ، فإذا ما مددنا بالتصريح قمعناه خشية
 ان يفصحنا ٠٠ وعندما ينتقل للقارىء الى هذا المستوى من الإدراك ،
 يسترجع ما قيل عن أصل الشيخ شيخه فيؤوله بوصفه مجازا للا وعى
 المتسم بالشهوانية والرغبات الحيوانية والمحرمات ٠

ان المؤلف لا يكتفى بفقرة عابرة لاثارة ذهن القارىء وتوجيهه الى
 قراءة رمزية للقصة ، فهو يذكره أكثر من مرة بدور الشيخ شيخه التمثيلي
 فى القصة ، مستخدما صورة الجدار والكوة المناظرة للقرية والشيخ شيخه ،
 للوعى وللا وعى ٠

« كارثة كبرى لو صح الخبر ، او حتى لو كانت هناك شبهة فى
 صحته ، فقد لا يعو هذا هدما لكل الجدران الداخلية ، التى نحيطهم
 وتقسيمهم وكنهه على الأقل فرجة صنعت فى كل جدار ، فرجة من الممكن
 ان ينتقل منها للغير كل ما يحويه الداخل نيتوم حينئذ يوم الفوضى
 الذى لا بد أنفطع وأبشع من يوم القيامة ٠٠ » (ص ٤٠٠) ٠

ويرجع المؤلف للصورة ظلتها مذكرا للقارىء فى نهاية النص عن
 رمزية الشيخ شيخه فيقول :

« حين جاء الغد وبعد الغد ٠٠ وبدأ الناس يدركون أكثر وأكثر
 ان المظفور قد وقع وأن ضحكة الشيخ شيخه هى الكوة التى فتحت فى كل
 جدار وان محتويات مخازنهم الخفية السرية فى خطر ، وانهم أمام الشيخ
 شيخه عرايا من كل ما يستترهم ويحفظ لهم الشخصية والكرامة والكيان »
 (ص ٤٠٥) ٠

ان روعة هذه القصة القصيرة وبراعة يوسف ادريس للقصة فيها
 تكمن فى أن قراءتها كثنائيا واستعاريا ممكن ٠ وهى ليست حلقة بين
 حساسيتين : للجمعية وما قبلها بل هى نموذج موفق للحساسية
 الجديدة والحساسية السابقة فى آن واحد ٠ وربما كان هذا التنسكيل
 القصصى عند يوسف ادريس يجعل قراءته مقعة لكل الانفاق وتصلح لكل

الأزمان - أو على الأقل لزمانين متباينين في الحساسية - وهي بهذا تتجاوز الظرف الزماني ومواقفاته بالرغم من خروجها من رحم ظرف زمني معين ، فهذه قصة لكل المواسم ولكل الحساسيات .



وكما ان منية يوسف ادريس تتحدى الزمان فهي أيضا تتحدى المكان . فمد تبدو لنا قصة « الشيخ شيخة » اقليمية ومحلية تصور مكانا له خصوصيته وتنطلق من أجوائه وشخصياته وشأئياته ، وهذا صحيح الى حد كبير . فالاطفال ينغزون الشيخ شيخة بعدد قطن ليسمعوا فحيحه ، وناعسة صنعت حواية كالكحكة ووضعتها فوق رأسها لتحمل الأثقال ، وهي تتحدث بلهجة مصرية وريفية صميمة : « أوع كده أنت ووه لجسن وحياة مقصوحى ده للى ح أطوله منكم ح أطيق فى رمارة رقبته مانى سيبها الا بطلوع الروح » (ص ٤٠٤) ، وأما خبر كلام الشيخ شيخة فيرويه ولد قائلا : « ذا: اتبن الشيخ شيخة بيسمع وبيتكلم زى ابوبند » (ص ٣٩٧) . ولكن الخبر صعب على التصديق ولهذا يعلنه بعض السامعين باعتباره كلام الجان . كل هذا وغيره من ثيمات شعبية وحوار عامي وصور ريفية يتصافر مع البداية التي تكاد تشكل استهلاكا فولكلورياا للقص « بلاد الله واسعة وكثيرة ، وكل بلد فيها ما يكتبها كبار وصغار ، وصبيان وناث ، اناس ، وعائلات ، وعسلمون واقباط ، وملك واسع تنظله قوانين ٠٠ » (ص ٣٩٠) ، لتعطي للقصة لونا محليا وطابعا اقليميا ومناخا شعبيا . ولكن القصة تكتسب بعدا عالميا وجامعا لكونها تقدم في سيرة الشيخ شيخة النقيض لسيرة البطل المخلص ، فتكاد شخصية الشيخ شيخة تشكل صورة معكوسة ومقلوبة لصورة السيد المسيح ، فبينما تتبلور صورة السيد المسيح ، في الدين المسيحي كمنظر ومخلص ، نجد الشيخ شيخة محيضا وقاضحا ، ولكن لكليهما طبيعة غير أحادية ، فللمسيح طبيعتان : الهية وانسانية ، وللسيخ شيخة طبيعتان : حيوانية وانسانية ، وللاثنين استثنائية فالمسيح يجمع بين المرأة البشرية وروح الله وكلمته ، على عكس الشيخ شيخة الذي يجمع بين المرأة البشرية والحيوان ، ان أم المسيح مريم المخرأ بتول طاهرة ، على نقيض ناعسة أم الشيخ شيخة الماهرة . وفي كلتا الحالتين نجد علاقة الابن والام في غياب الاب . لقد تميز السيد المسيح بحديثه في المهد وهو شئ خارق لرضيع ، بعكس الشيخ شيخة الذي كان أبكم ولم يعرف للكلام وهذا تعوق بالنسبة لبالغ .

ولا داعى لان نذكر القراء أن الشيخ شيخة يقتل ظلها كما صلب المسيح ، حسب تعاليم الدين المسيحى ، وصورة ناعسة في آخر الفسفة وهى تبكى ابنها صورة معكوسة ومقلوبة ومفارقة لما أبدعه الرسامون والإنحاتون الأوربيون في رسومهم للعزاء هى تحتضن وحيدها بعد موته ، فيها يطلق عليه تعبير « للرحمة » . أما ناعسة التكللى فيصف المؤلف صورتها المفجعة كما يلي :

« وتسرع الأرجل هالعة الى مصدر للصوت فيجدونه ينبعث من الخزانة ، ويجدون ناعسة صاحبة ، ويفاجأون بها تقنقنهم بوابل من الضوب والاحجار ، وتبكي بحرقة وتلعنهم وتقول أنه كان كان طول عمره اسم أنكم وأن اللويل لهم منها ، بينما الشيخ شيخة ممدد أمامها غارقا في دمه ورأسه محطم بحجر ٠٠ » (ص ٤٠٥) .

وكم من فارق ومفارقة بين الثاكتلين ، وكم من فارق ومفارقة بين الشهيدين ، فالمسيح واقع بدوره في التطهير والخلاص ، والشيخ شيخة غير واقع بدوره في الفضح والادانة .

ان مقلقى قصة « الشيخ شيخة » - مهما كانت قناعاتهم للروحانية ومعتقداتهم الدينية - لابد أن يعرفوا البناء الدرامى لسيرة السيد المسيح كما صورته وعبرت عنه المسيحية شرقا وغربا ، لانه أصبح جزءا من التراث الانسانى ودخل في نسيج الفن العالمى . لقد ذهب جيمس فريزر في كتابه **الفنن الألهي** الى أن النموذج الهيكلى لسيرة السيد المسيح - كما عرفت المسيحية - موجود في الاساطير للقديمة التى تدور حول استشهد البطل أو الملك أو الاله ، أى أنه وجد أصطاء لهذه السيرة في أعمال أخرى . أما في قصة « الشيخ شيخة » فنجد المقيض عوضا عن الصدى أو ما يمكن أن نطلق عليه الصدى المضاد .

وهكذا نرى أنه بالرغم من المحلية المكانية لقصة « الشيخ شيخة » فهي بقاء وتكوينها ليست الا تلويعا نقيضا لبنية عالمية ونموذج راسخ وهذا ما يرفع القصة من اقليميتها الى صعيد العالمية والاهمية . وبهذا تتجاوز قصة « الشيخ شيخة » حصار المكان مخترقة الافاق الادبية مع الاحتفاظ بخصوصيتها المصرية - العربية ونحن في تحليلنا لهذه القصة القصيرة نجحنا متفقين مع ما قاله الناقد ناجى نجيب عند حديثه عن فن يوسف ادريس المسرحى :

« وعلى الرغم من أن أدريس كالمالوف يعرض موضوعه « كاثولة » أو قضية ، تتخطى حدود الزمان والمكان ، فقد كان زمانها ومكانها الواضح للعيان هو مصر في نهاية الستينيات ، وكان من الطبيعي أن تشير مسرحية « المخططين » حساسية مجموعات « المخططين » المهيمنين ، وأن تكون موضوع « تكهنات وتفسيرات بعيدة عن الفن » ، كما يقول أدريس في حديث له ٠٠ » (١)



إن أدب الغروتيسك والشخصيات الجينة ليس جديدا ، فقد قدمته الملاحم القديمة ، فمن خصايا في ملحمة كلكامش إلى بوليفيموس في الأوديسة نجد المهجنة واردة أدبيا ، إلا أنها كانت حينذاك هامشية لا تحتل بؤر البص بل تمثل حلقة في صراع البطل مع القوى الشريرة . وفي العصور الوسيطة كانت المهجنة الأدبية عنصر فنيا يستخدم للترهيب وخاصة في صور الجحيم ويوم القيامة ، أو عنصرا فانتازيا وخياليا ، وقد أدانه القديس برنارد في القرن الثاني عشر الميلادي (٧) . وأما في عصر النهضة ، فكما يقول الناقد الروسي ميخائيل باختين كان الغروتيسك موظفا من أجل تحرير حسية الإنسان ، وجسدته أن صنع التعبير ، بعد القمع الرسمي لكل ما هو جسدي وفيزيقي في العصور الوسطى (٨) . ولم يدخل الغروتيسك والمهجنة إلى المحورية الفنية إلا بمطلع الحركة الرومانسية وتعتبر مقدمة فكتور هوجو الشهيرة لمسرحيته كرومويل (المكتوبة في عام ١٨٢٧) بيانا إبداعيا عن الغروتيسك وأهميته ترجع لكونه لم يربط بين المهجنة والفانتازم والغلو كالمعتاد ، بل ربط بين المهجنة والواقع ، باعتبار الغروتيسك ليس أداة فنية فقط بل هو مجرد موجود في الطبيعة (٩) . وقد أخذ مفكرو ونقاد ومبدعو الحداثة هذا التصور وتوسعوا به . وبالرغم من النماذج الإبداعية من الغروتيسك التي قدمها القصاصون المحدثون من أمثال ادغار آلان بو ونيكولاي غوغول وصاموئيل بيكيت وجون بارث ، يبقى نموذج « الشيخ شيخة » مميذا لتمثله اللاعنوية والرمزية والأليغورية ، فهي قصة عن الواقع الاجتماعي وعن الباطن للنفس بالإضافة إلى كونها أمثلة كارنيفالية .

الهوامش :

(١) « الشيخ شيخة » من مجموعة آخر الدنيا في يوسف ادريس ، المؤلفات الكاملة القصص القصيرة (القاهرة : عالم الكتب ، ١٩٧١) ص ٣٩٠ — ٤٠٥ ، وكل الاشارات في هذا المقال الى هذه القصة ترجع القارئ الى صفحات هذه الطبعة ، وقد نشرت القصة لأول مرة عام ١٩٦١ في طبعة بيروت .

(٢) عبد الحميد عبد النظيم الخط ، يوسف ادريس والفن القصصي « القاهرة : دار المجلد ، ١٩٨٠ » ص ٣٢١ — ٣٣٢ .

(٣) للمزيد من الخروتيك راجع :
— Philip Thomson, The Grotesque (London : Methuen, 1972)
— Geoffrey Harpham , On the Grotesque (Princeton : Princeton University Press, 1982).
— Frances K. Barasch, The Grotesque : A Study in Meanings (The Hague : Mouton, 1971) .

(٤) راجع : ميرئ حنظ ، « بجماليات السقمية والضمير الغتال » فصول ، المجلد السادس ، العدد الرابع ، يولية — أغسطس — سبتمبر ١٩٨٦ ، ص ٦٥ — ٩٤
(٥) راجع في موضوع الانتال من قراءة النص قراءة موجهة الى قراءته قراءة سيوطيكية الى : مايكل ريلانز ، « سيوطيا الشعر : دلالة القصيدة في نظرية العلامات في اللغة والانب والفتاة : محفل الى السيوطيكا » اشراف سيزا قاسم ونصر عماد ادر زيد (القاهرة : دار الياس المصرية ، ١٩٨٦) ، ص ٢١٣ — ٢٢٧ .

(٦) ناجي نجيب ، العلم والحياة في صحبة يوسف ادريس (القاهرة : دار الهلال ، ١٩٨٥) ، ص ٢٧ — ٢٨
Willard Farnham, The Shakespearean Grotesque (Oxford : Clarendon Press, 1971) , PP. 1-3.

(٨) راجع بصورة خاصة الفصل الخامس. المخصص للخروتيك في المجلد التالي : Mikhail Bakhtin, Rabelais and His world, translated by Helene Iswolsky (Cambridge, Mass.: The M.I.T., Press, 1968), PP. 303-367.

(٩) راجع مقدمة الكتاب الطلي : Victor Hugo, Cromwell Hernani (Paris : L'Imprimerie nationale, 1912) PP. 7-51.

المخططين

فؤاد دواره

بالرغم من أن اضافات يوسف ادريس الى مسرحنا أقل حجماً وأثراً من اضافاته المغزيرة للثرية إلى فننا القصصى ، وبصفة خاصة لفن القصة القصيرة ، فإن هذه الاضافات نفسها تكفى لوضعه في الجف أول من كتاب المسرح العربي ، وأقوام أثراً فيه بحيث يستحيل إغفاله في أى دراسة جادة لتاريخ هذا المسرح وتطوره ويقظته خلال الستينيات .

واضافات يوسف ادريس المسرحية لا تزيد حتى الآن على بضعة مقالات نقدية وثمانى مسرحيات منها اثنتان قصيرتان ، وهما « ملك القطن » و « جمهورية فرحات » كتبهما سنة ١٩٥٦ ، ومثلهما المسرح القومى عام ١٩٥٧ من إخراج نبيل الألفى ، وفتوح نشاطى . وست مسرحيات كاملة وهي :

١- « اللحظة الحرجة » ، أخرجها للمسرح القومى نور الدمرداش سنة ١٩٦٠ .

٢- « للفراير » ، وأخرجها للمسرح القومى كرم مطاوع سنة ١٩٦٤ .

٣- « المهزلة الأرضية » وأخرجها كمال يونس للمسرح القومى سنة ١٩٦٦ ، وأعاد لإخراجها شاكر عبد اللطيف لاحدى فرق انقطاع الخاص باسم « المهزلة » سنة ١٩٨٢ .

٤- « المخططين » وأخرجها مسرح الحكيم سعد أردش سنة ١٩٦٩ ولكنها لم تعرض على الجماهير حتى أعاد لإخراجها أحمد زكى للثقافة الجماهيرية سنة ١٩٨٢ .

٥- « الجنس الثالث » وأخرجها سعد أردش للمسرح القومى سنة ١٩٧١ .

.. « البهلوان » نشرت سنة ١٩٨٣ ، ولم تمثل بحد

وكل هذه المسرحيات منشورة في أكثر من طبعة ، ومن الصعب تصنيفها داخل اتجاه مسرحي بعينه ، إذ لكل منها اتجاهاً وشخصيته المتميزة ، ولا يكاد يجمع بينها سوى اهتمامها الواضح بواجبها المعاصر ، وانطلاق بعضها من هذا الواقع لمعالجة قضايا كرنية أو سياسية أو انسانية عامة ، وهذا ينطبق بصفة أخص على مسرحيات « الأفرافير » و « المخططين » و « الجنس الثالث » ، مع محاولات للتجديد في الشكل والمواصلة بين مقتضيات العرض المسرحي الناجح والجدية التي تفرضها طبيعة موضوعاتها ، لا أكاد أستثنى من ذلك سوى مسرحيته الأخيرة ، التي كتبها بنساء على تكليف من إحدى الفرق التجارية ، فطفت فيها الجانب الهزلي والحركي على مقومات الفكر والنقد السياسي والاجتماعي الذي حفلت به كل مسرحياته الأخرى .

على أن استخلاص مقومات مسرح يوسف ادريس لا يمكن أن يتحقق بصورة مقنعة إلا من خلال دراسة نصية تفصيلية لكل من مسرحياته ، وقد رأيت أن أبدأ في هذا المقال بمسرحية « المخططين » لأنها في رأي أكثر هذه المسرحيات اهتماماً بقضايا السياسة المعاصرة ، ومن ثم فهي من أكثرها إثارة للجدل ، وبالرغم من مضي ما يقرب من عشرين عاماً على تأليفها فما زالت حياتنا السياسية بحاجة ملحة إلى استيعاب رسائلها وتنميتها على وجهها الصحيح ..



لقد سبق أن أعادت هذه المسرحية للعرض - كما قلنا - قرب نهاية سنة ١٩٦٩ ، وفي ليلة الافتتاح الرسمي أصدر وزير الدخلية وقتها - السيد شعراوي جمعة - أمراً بمنع عرضها ، ويقول يوسف ادريس :

« .. وفعلًا أغلق المسرح ، وأزيلت لافتات الدعاية من جميع الشوارع في ظرف ساعة .. ووقف المخبرون أمام مسرح الحكيم يطربون المدحون والجمهور ويطلبون منهم عدم التجمع إطلاقاً ، بل انهم منعوا المرور من أمام المسرح .. وتم اغتيال المسرحية ليلة مولدها .. »

ما الذي أزعج السلطات في المسرحية إلى الدرجة التي جعلتها تتخذ منها هذا الموقف الحاد ؟

فلنتذكر أولا أننا كنا لانزال قريبا العهد بهزيمة سنة ١٩٦٧ المروعة ،
والنفوس مازالت تغطي بالغضب والسخط على صانعي تلك الهزيمة والمتسببين
فيها ، وبدأ هذا الغضب يعبر عن نفسه بشيء من العنف في تظاهرات طلاب
الجامعات واعتصاماتهم ، واضرابات العمال واحتجاجاتهم .. وكلها
تطالب بالاصلاح والتغيير ونحاكمة المهملين والمقصرين .. وامتلا الشوارع
المصرى بالنفكات للاندعة والشائعات المزعجة .. والتمسك بالقيادة
السياسية للاستجابة لمطالب الشعب ، فوعدت بالاصلاح ، وغيرت بعض
الوجوه ، وأبعدت بعض القيادات العسكرية ، وهي تستعد لحرب التحرير
واستعادة الكرامة ، ولكنها لم تفجع مع ذلك في استقطاب الغضبة الشعبية
الكامنة التي ظلت تعبر عن نفسها بمختلف الوسائل والاساليب ..

وسط تلك الظروف جاءت « المخططين » لتقول بوضوح ودون هواري
ان قائد الثورة قد تنبه أخيرا الى خطأ الطريق الذي كان يسير فيه ،
وأنة قرر تعديله ، وحاول تغيير القيادات المخطئة به بعد ان اكتشف
مسادما واستغلالها ، ولكنه عجز وحاصرته هذه القيادات وأجبرته على
المضي في نفس الطريق الخاطيء الذي سبق ان أدى بالبلاد الى كارثة ١٩٦٧

لذلك فقد كان من الطبيعي أن تحجب هذه القيادات نفسها المسرحية
وتمنع عرضها على جمهور يغلي بالغضب والسخط ..

وماهى ذى سنوات عديدة تمر ، تتغير خلالها أشياء كثيرة في حياتنا
.. ولكنها لم تكن بالحق الذي يمكن أن نحس معه أننا تجاوزنا الامكار
والقضايا والنماذج التي تعرضها مسرحية « المخططين » .. ومن ثم لما
زالت المسرحية قاذرة على الالهام والتأثير سواء عرضت على المسرح أو
قرئت في كتاب ، بالرغم من زوال الظروف الخاصة التي استوحاها مؤلفها ،
شان كل عمل فنى أصيل يحمل في بنائه عناصر بقائه ..



تتكون المسرحية من ثلاثة فصول ، لكل منها بناؤه الفنى والفكرى
الخاص به يختلف عن بناء الفصلين الآخرين .. وان مهد كل فصل
لتاليه في نوع من الوحدة الفنية الخاصة ..

الفصل الأول فانقازيا كاريكاتيرية ساخرة تقدم أنماطا من الشخصيات
غريبة الاسماء مثل « أهو كلام » .. « فرقة كسب » .. « ٥٦ غربية »
.. « دكتور ع الريق » .. « طعمية » .. « الماظ » .. وحوارهم
وتصرفاتهم لا تقل غرابة ولا طرفة عن أسمائهم ..

انهم أعضاء في تنظيم سرى يهدف الى الاستيلاء على السلطة في العالم كله ويصل « الأخ » زميئهم ليصارس معهم ألوانا من التسلط الاستبدادى المنكر ، يتقبلونه بخضوع تام وثلة منسحقة تماما ، مصحوبة بتحرر هائل من النفس الى المرمى المفوض .

وينتهى الفصل الأول باعلان « الأخ » او الزعيم أن الوقت قد حان لكى يخرجوا بنشاطهم من السرية الى اللطيفة وأنهم لليلة سيكشفون عن أنفسهم ومبادئهم ، ويظهرون أمام الناس بخطوطهم السوداء والبيضاء ..

ويودع الفصل الثانى فى « المؤسسة العامة للسعادة الكبرى » حيث ترى رئيس مجلس ادارتها يقوم ببعض تمرينات « اليوجا » لأنه يعتقد أنها هى السبب فى وصوله الى منصبه :

« .. أنا لما أضايق أضحك .. أطلق وأنا بابتسم .. أبقي سامع للكلام نازل زى الطوب على نافوخي وأنا باحق فى أعلى أبراج السعادة .. لولا اليوجا دى كان زمانى موظف درجة تاسعة زيك .. »

موظف هذا شأنه من الطبيعى أن ينشغل بالمظهريات والدعايات والبدلات والمكافآت أكثر من انشغاله بالعمل نفسه .. وعلى هذا النحو تنتقل من « فانتازيا » الفصل الاول الى جو أكثر واقعية وأقرب الهمة للنقد الاجتماعى الساهر من سلبيات الكثير من مؤسساتنا ومصلحنا الحكومية ..

عن طريق هذه السلبيات تتسلل « الماظ » ، ووراءها بقية الخططين للاستيلاء على المؤسسة .. ويطن « الأخ » أن السعادة التى تقدمها المؤسسة للناس « سعادة مزيفة .. سعادة مريضة .. مخدرة .. مؤقتة .. سعادة المساواة فى التعمسة ، احنا عايزين السعاد الحقيقية ، السعادة بقاعة النهاردة وبكرة ، للسعادة التى لقدام ، للسعادة الدوغرى للى على طول ، المحددة ، الدائمة .. »

ويستبعد رئيس مجلس ادارة المؤسسة لأنه اشترك فى انشائها على الأسس القديمة الفاسدة .. « وللى بنى حاجة مش ممكن يدها نبها .. » دى عايزة واحد تانى خالص ، يشتغل بطريقة جديدة « على حد تعبير « الأخ » نفسه الذى سرعان ما يهاجونا بسرعة الاستجابته لتوسلات رئيس مجلس الادارة ، وموافقته على بقائه فى منصبه ، فاذا اعترض « د » على الريق « قائلا : « احنا لا يمكن نشغل الانتهازية للى زيه » أجابه « الأخ » :

« مين قال كده .. مين قال أن احنا ما نشغلهمش ونستفيد منهم ، دا احسن شغل تاخده من الانتهازية دول .. وعلى الصوم احنا نختبره .. »



في رأيي أن هذين الفصلين الطويلين ليسا أكثر من تمهيد للسهرامه الحقيقية رفيعة المستوى التي يفتحها الفصل الثالث حين يحتم صراع دخلني حاد في نفس « الأخ » ، يترتب عليه صراع خارجي منيف بينه وأعدائه المخططين .

فيها هو ذا العالم اجمع قد « تخطط » كما أرادوا ، فهل ترتب على هذا للتخطيط أن عرف الناس السعادة الحقيقية ؟ هذا ما أصبح « الأخ » يشك فيه ويتعذب من أجله ، ويصارع به « المناف » أقرب أعدائه إلى نفسه :

« زهقت خلاص من كثر ما كلمت وسمعت لوحدي ، من الليالي التي قضيتها أسأل نفسي وأعصرها وأقول : أنت كنت عايز تسعد العالم بجهد ولا كنت عايز تلخططه مشان تحكه وتبقى للزعيم ؟ ... بقالي سنة عايش لوحدي .. كابوس مخيف .. رعب غريب رهيب .. ينابا ضحكت على نفسي وقلت لها : واية أهمية الحقيقة ما دلم التخطيط نجح والناس مبسوطين وأنت للزعيم دخلت التاريخ وعمرك ماخارج منه ، دى أهم حقيقة تحطها قدائم عينيك ... وأحيانا أقوم من النوم مفزوع أحس أني كذاب ، أني هابتدى أكذب ، أني حاشوف حاجة وحاطول حاجة ثانية ، وأنا مش كله ... » .

هذا الألم العميق اللمض الذي يستشعره « الأخ » بطل المسرحية هو الذي يسو به من مجرد نمط أجوف إلى شخصية حية بالغة ، وهو الذي يرتفع بالمسرحية كلها فوق مستوى ملاهي النقد السياسي والاجتماعي متوسطة القيمة .

ويزيد هذا الألم المؤلم في نفس البطل ما آل إليه حال أعدائه « المخططين » .. وانغماسهم في الاستغلال وتنافسهم في توزيع الاسلحة وتكديس الغنائم والثروات .. فقد عاد كل منهم من الاقليم الذي أوعد اليه لنشر « التخطيط » محملا بالهدايا والغنائم .. فتحول ولاءهم للبهذا الذي تظاهروا بالايهان به إلى ولاء للمنصب وما يحققه من نفوذ ومكاسب مادية ..

ويصارعهم « الأخ » بشكوكه ومخاوفه ورغبته في القيام بثورة جديدة ضد « التخطيط » تنقيح للناس حريتهم وتحقيق لهم « السعادة الحقيقية » التي وعدوهم بها .. فاذا بهم يسخرون منه ويقاومونه .. ثم يخبرونه بين الموت والخضوع لهم .. يحاول عزلهم والاتجاه للجماهير ليصارحها بالحقيقة .. فاذا به يفاجأ بأعدائه يحولون بينه وبين ما

يريد ، بل ينفون صوته ، وينفون على الجماهير بعض تسجيلاته
التيمة التي يقول فيها عكس ما يحاول مصارحة الجماهير به ، ويشيد
بمزايها للتخطيط بدلا من أن ينقدها ويكشف سلبياتها ..

وهكذا حاصره أوائفه وحالوا بينه وبين الاتصال بالجماهير وإعلان
ثورته الجديدة .. فتحول بذلك الى مجرد رمز يواصل الاعوان للحكم
باسمه ، فيسيطرون ويستغلون ويبطشون بكل من يحاول اعترض
طريقهم ..

من مظاهر نجاح هذا الفصل القوى المؤثر أن الذي تولى قيادة الثورة
المضادة هو نفسه رئيس مجلس الادارة القديم الانتهازي ، فهو رجل
كل العصور ، وأكثر الامعان خبرة بالساليب التأمر والخداع والتزييف ..
يسخرها الآن ضد « الأخ » بعد أن سخرها طويلا في خدمته .. وما أكثر
أمثاله في حياتنا السياسية منذ قيام الثورة وحتى اليوم ، ولا أريد أن
أقول أنهم يمثلون غالبية القيادات المسيطرة على حياتنا خلال الخمسة
والثلاثين عاما الماضية ، فهم الذين انصرفوا بالثورة عن اهدافها الاولى ،
وشوهوا مسيرتها ، وعوقوا تقدمها ، واجهضوا الكثير من انتصاراتها
الشعبية ، وحولوها الى هزائم وأزمات ..

وباختيار رئيس مجلس الادارة الانتهازي لقيادة هذه الثورة المضادة
تحول هو الآخر من مجرد نمط عادي متكرر الى شخصية مسرحية متميزة
ذات أبعاد وأعماق ..



من السهل شجب هذه المسرحية ورغضا ، وخاصة إذا تناولناها
من منظور ايديولوجي ضيق ، وهو ما حدث فعلا في العديد من المقالات
النقدية التي كتبت عنها .. فهي تدن النظام الشمولي ، وتهاجم
استبداده واستغلاله .. وهي تدعو الى الليبرالية والحرية الفردية التي
تعارض - في نظر البعض - مع التخطيط العلمي وأي تغيير حاسم في
مصلحة الجماهير العريضة ..

وهؤلاء الرافضون للمسرحية يذهبون الى أن المستفيد من دمويتها
وأمثالها هم للرأسماليون والاستثماريون الاستغلاليون ، أعداء الاشتراكية
والتقدم ..

غير أن هذه النظرية المتشائمة للضيقة عاجزة عن الفصل بين المبادئ وتطبيقاتها وما قد يشوبها من سلبيات ، أصبحت أعرق الاشتراكية السالمة تحرص الآن على علاجها وتصحيحها .. كما تتجاهل هذه النظرة واقع ثورتنا وتطوراتها وتجربتنا الاشتراكية المريعة بالرغم مما حققته من إيجابيات لا سبيل إلى إنكارها .. وكيف عجزت عن تحقيق أهم أهدافها لسببين رئيسيين .. أولها أنها صدرت بقرارات فوقية من السلطة الحاكمة ، ودون لفتق الجواهر بها اقتناعا كاملا ، ومن ثم لم تحرص على حمايتها وحراستها من أعدائها بالتقدير الكافي ..

والسبب الثاني لعدم الكمال تجربتنا الاشتراكية أن معظم من قاموا بتطبيقها لم يكونوا اشتراكيين ، بل كانوا على حد التعبير الذي شاع وقتها من أهل الثقة - كرئيس مجلس الإدارة وبقيّة النمذج الانتهازية في المسرحية - وليسوا من أهل الخبرة والمقيدة ، ومن ثم لم يؤمنوا بأهداف الثورة بقدر ما آمنوا بحقهم في الإفادة منها وتوزيع غنائمها ومكاسبها فيها بينهم ..

ومن نقدنا العنيف لهاتين السلبيتين الخطيرتين في مسار ثورة يوليو نكتسب مسرحية « المخططين » - في رأيي - شرميتها وقيمتها التقدمية بالنسبة لواقعنا ومستقبلنا .. ففيها درس سياسي مازلنا - حكما ومحكومين - بحاجة إلى حين لستيعابه .. عن اللقنين حول القيادة العليا في كل المصور ، المناهقين لها لتحقيق مصالحهم الخاصة وتوزيع المناصب والمكاسب بينهم وبين أعوانهم والملائنين بهم والمختلعين بهم النافعين لهم في الوقت نفسه .. هذا إذا كنا نريد حقا تقنية حياتنا السياسية ومواجهة الأزمات المتفاقمة التي تعوق مسيرتنا وتحول حياة المواطن للعادي إلى محن لا تكاد تنقضي ..

وليس من حق أحد أن يحرم الفنان من حقه المشروع في التمرد على كل هذه الأوضاع القسرية وادانتها ، والدفاع من فردية الاتسار وحرية في التفكير واختيار أسلوب حياته ، طالما أنه لا يدافع عن الاستغلال أو انتهاك حريات الآخرين وحقوقهم .. إذ بدون هذا التمرد المبارك لا يمكن أن تتقدم الحياة ، وبدون هذه الحرية المقننة يتحول البشر إلى مجرد سائحات ..

أما ما نأخذ على المسرحية فهو أن التحول الحاسم الذي طرأ على « الأخ » في الفصل الثالث لم يسبقه في الفصلين الأول والثاني أي تهديد

أو تبرير فنى أو نفسى .. ولو أن هذا التحول حدث بعد أن اكتشف استغلال أعوانه وتكالبتهم على المكاسب المادية لكان ذلك مجرراً كافياً ، ولكنه حدث قبله .. بل أن صفات الاستبداد والبطش و « السادية » التى رأيناها تسيطر على تصرفات « الأخ » فى الفصلين الأول والثانى تتعارض جبرياً مع ذلك التحول الإنسانى الذى سيطر عليه منذ بداية الفصل الثالث ... فضلاً عن أننا لم نعرف على طول التاريخ كله طاغية أو مستبداً واحداً تحول إلى مصلح إنسانى يطالب بالحرية والسعادة للشعب الذى يحكمه ..

لعله تحول يخلّ فى باب الأمنيات أكثر مما يصدر عن التطور الدرامى للحادث أو البناء النفسى للشخصية .. أو لعله محاولة مكررة من الكاتب لتبرير المسرحية من الرقابة المتشددة ، ما دامت قد أدت بتقسيم زعيم الثورة بهذه الصورة الانسانية المشقة .. وربما كان الاحتمال الأخير هو الأرجح ، وخاصة إذا وضعنا فى الاعتبار ما ذكره يوسف الدريس فى حديث صحافى من أن وزير الثقافة وقتها - وكان د. ثروت عكاشة - قد صارحه فى لحظة انفعال « أنه لم ينشر المسرحية فى مجلة « المسرح » إلا بأمر من جمال عبد الناصر شخصياً .. وكان المفروض بعد هذا ، وما دلم رئيس الدولة قد أمر بنشر المسرحية أن نأخذ طريقها الطبيعى إلى المسرح .. » .

وهو ما لم يحدث لأن من يبيحهم الأمر منعوها بسبب ادانتهم لها ، وهو ما يؤكد ما تردد مرات عديدة فى كتابات المؤرخين والمطلين عن تعدد مصادر القرارات وتعارضها فى السنوات الأخيرة من حكم عبد الناصر ، وأنه لم يكن صاحب الكلمة الأخيرة فى الكثير من المسائل الهامة .. !

مسرحية من هذا الطراز الجرى معقد البناء تحتاج إلى رؤية إخراجية لا تقل عنفاً جرأة ، تبرز مزاياها ، وتقلل عيوبها ، وإلى إمكانات مادية ثرية وطاقات بشرية متفوقة تقدمها بالصورة اللائقة ، وتوصل رسالتها الجلية كاملة لمشاهديها .. وإلى أيقاع متنوع لكل فصل يفتن مع طبيعة بنائه ، مع أيقاع شامل للمعرض كله يوحد بين مفرداته وإيقاعاته المختلفة ..

ولا نستطيع أن نحكم على العرض الذي أخرجه سعد أرغش عام ١٩٦٩ ، واجهض ليلة لفتتاحه دون أن يراه أحد ٠٠ أما العرض الذي قدم سنة ١٩٨٢ على مسرح الطليعة باسم « الفرقة النحويّة للثقافة الجماهيرية » ، ومن إخراج أحمد زكي رئيس البيت الفني للمسرح ، فلم يتحقق له أقلّ قدر من هذه المتطلبات الأساسية لنجاح المسرحية ، ومثلثه مجموعة مكونة من أشقات من الممثلين متفاوتي القدرات فتنافرت أساليب أدائهم ٠٠ ولم ينجح العرض من السقوط سوى الأداء المتميز للممثل أحمد ماهر في دور « الأخ » ، وتفهمه العميق لطبيعة الشخصية ، وتعبيره الصادق المؤثر عن أزمتها العاتية في الفصل الثالث ، فكان نجاحه الملفت في هذا الدور بداية انطلاقته كبيرة في صعوده الفني نحو أدوار البطولة في العديد من المسرحيات والتمثيليات التلفزيونية بعد ذلك ٠

وكان عرض مسرحية « المخطئين » على جمهور الثمانينيات بمثابة رد اعتبار لمسرح الستينيات ، وتأكيد لأهمية هذه المسرحية بالذات ، وإنها لم تكن من مسرحيات الاستجابة السريعة للأحداث السياسية تنتهى قيمتها بانتهاء ذلك الحدث ، والأهمية لمسرح يوسف إدريس بشكل عام ، ودوره الهام في يقظة الستينيات ، وحلبتنا إلى إعادة دراسته وعرضه والتعلم منه ٠

الفرافير بين الرمزية والميتامسرح نهاده صليحة

حين عرضت مسرحية الفرافير لأول مرة في الستينات أثارت جدلا نقحيا واسما انصب أساسا على محاولة تحليلها الى عناصر منفصلة ورد هذه العناصر الى تراث أو تيار مسرحي بعينه ، فوصفها البعض بأنها تستخدم الأشكال المسرحية الشعبية مثل السامر والاراجوز وتحاكي أنماط الفكاهة المشائعة في الكوميديا المصرية الشعبية كما نعرفها عند الريحاني والكسار وغيرهما ، ولهذا تمثل محاولة جادة من جانب يوسف ادريس لتطبيق دعواته « نحو مسرح مصرى » - تلك التي روج لها في مجموعة من المقالات نشرت هذا العنوان • وعلى الطرف الآخر ظهرت عدة محاولات لرصد علاقتها بالتراث المسرحي الغربي - القديم والحديث - فإشار البعض التي تأثرها بتراث الكوميديا ديلارتي أو مسرح العبث أو مسرح بيراندللو أو المحمية البريختية - خاصة فيما يتعلق بفكرة « كسر الأيهام » أو « كسر الحائط الرابع » أو « المسرح المسرح » •

ورغم الفسافة التي قد تعود على القارئ من مثل هذه الدراسات، ورغم الاضواء التي قد تلقىها على النص ، الا انها لا تساعدنا في نهاية الامر على فهم البنية الفنية للمسرحية - أي نوعية العلاقات التي تنظم عناصر العمل - الشعبية أو الغربية أو غيرها - في تشكيل فني دال • ومن هنا كانت هذه المحاولة في تقديم قراءة تحليلية لمسرحية الفرافير في ضوء الدراسات التسميولوجية الحديثة في مجال المسرح • وعلى قلة هذه الدراسات، ورغم أن المنهج التسميولوجي في تحليل النصوص والعروض المسرحية (أو النصوص الأدبية أو الظواهر الثقافية) لم يصل

بعد الى مرحلة البلورة الكاملة والوثبات (١) الا أنه في صورته التجريبية الحالية يستطيع أن يساهم في ازالة قدر كبير من الخلط في مجال النقد المسرحي وأن يضيء لنا آليات الدلالة في العمل الفني .

ولأن المنهج السيميولوجي لم يستقر بعد علينا في البداية ان نقدم تعريفنا للمصطلحات التي ستتردد في ثنايا هذه القراءة وأهمها العلامة ، والعلامة المسرحية بوضعها للرمزى والميتافيزيقي - كذلك أود ان أنبه القارئ الى أن هذا التحليل السيميولوجي للمسرحية الفراقير يتعرض للنص المنشور فقط (٢) ولن يتناول العرض الذي لم أسعد بمشاهدته في حينه . لذلك أسميت هذا التحليل بقراءة في نص درامي . ومثل هذه القراءة تختلف الى حد كبير عن تحليل العرض الذي يشتمل عادة على عدد كبير من العلامات المساعدة أو المناهضة للعلامات التي تشكل النص المطبوع (مثل الحركة والملابس والديكور واسلوب التمثيل والموسيقى ومكان العرض والظرف التاريخي للعرض .. الخ) .

١ - المصطلحات :

١ - ١ - العلامة : تمخضت للسيميولوجيا في تطورها عن ابحاين أساسيين في تعريف العلامة : الاول يركز على الابنية العلامية المتداخلة والمتشابكة باعتبارها أنظمة مولدة للمعنى في انفصال عن الواقع الذي ترتبط به ارتباطا تمسغيا ، والثاني يركز على عملية انتاج الدلالة في علاقتها بالواقع الثقافي والتاريخي والعقائدي ، بل والفسولوجي للذات المحدثة . ويمثل الاتجاه الاول (فريديناند دي سوسير) الذي يوصف بأنه أبو السيميولوجيا . لقد عرف (سوسير) للعلامة كوحدة من دال ومدلول تتشكل من خلال علاقتها المتزامنة مع علامات أخرى مختلفة داخل نظام سيميولوجي محدد (٢) فاللون الاحمر مثلا يصبح علامة دالة حين ينظم في نظام علامي معين مثل نظام اشارات المرور من خلال علامته التتابعية مع اللونين الاصفر والاخضر . ان معنى اللون الاحمر في هذا النظام العلامي (وهو « قف ») لا يرتبط باللون الاحمر كما نجده في الطبيعة أو الحياة من حولنا - أي أن اللون الاحمر - كأحد معطيات الوجود - لا يكتسب دلالة محددة الا حين يتم انتظامه في بناء رمزي معين . فهو في نظام علامي آخر مثل « اعلام الدول المختلفة » قد يشير الى بلد بعينه وإلى الشعور الوطني المرتبط بها أو الى ايجيولوجيتها المميزة ،

وفي تشكيل علامى آخر (خوذة - ربح - فرس) قد يشير الى الدم والفر
في اطار الحرب *

اما الاتجاه الثانى في تعريف العلامة - الذى يرتبط أساسا بنشاط
مجموعة تل كل Tel Quel * في فرنسا - فيركز على البعد
الايديولوجى في تكوين وتفسير الشفرة العلامية - لقد أصبحت هذه
المجموعة بتحليل النصوص الأدبية والأفلام السينمائية انطلاقا من رفضها
للنظرة التقليدية للفن باعتباره محاكاة أو انعكاسا شفافا للواقع ، إيمانا
منها بأن الفن هو «عمل» أو « ممارسة » ينتج عنها تحويل الواقع
لتقديم صورة معينة له أو تقرير ايديولوجى عنه(٤) *

ولا أود أن أخوض هنا في تفاصيل كثيرة حول تعريف العلامة
اذ قد يتطلب منا هذا التعرض للقراءة كنشاط بنائى يفترض وحدة
معنى النص monaemy أو كنشاط تفكيكى يفترض تعدد دلالات
النص poleamy - وهذا ما يضيق بنا المجال عنه - ان ما أود
للوصول اليه من العرض المختصر المبسط السابق هو تأكيد عنصر الاطار
المرجى - أو اطار التفسير - في تعريف للعلامة الى جانب عنصرى الدال
والمدلول ، ان هذا الاطار الذى يسمى في نظريات الاتصال أحيانا بالاطار
الذى يتم من خلاله معالجة المطويات(٥) ويسمى في النظرية الجمالية
المعروفة باسم جماليات الاستقبال بأفق التوقعات

ويسهب بعض علماء الاجتماع مثل جريجورى بيشون وايرفنج
جوجمان باطار الإدراك أو المعرفة أو اطار للنشاط المعرفى(٦) - أى الاطار
الذى يتم في ضوءه تفسير الشفرة العلامية لتنتج معنى أو مدلولاً -
يمثل عنصرا هاما في تعريف للعلامة كما سنستخدمه في هذه الدراسة *

ان العناصر التى ستدخل في تعريفنا للعلامة الآن والذى رصدناها
حتى الآن هي الدال (أى الشفرة العلامية) أو الـ Semiotic code
سواء كان كلمة أو إشارة أو أسلوب حديث أو ملابس .. الخ ، والمدلول
- أى المعنى الذى تنتجه الشفرة العلامية ، والاطار الذى يتم من خلاله
ربط الدال بالمدلول أى محيط انتاج الدلالة أو تفسير الشفرة ، لكن العلامة
بهذا التعريف تظل ناقصة اذ تتجاهل عنصر الاحالة الى الواقع
المحسوس - ان كلمة « خادم » كإشارة لغوية قد تستدعى الى الذهن
مفهوما معيناً في ضوء اطار فكرى وايديولوجى معين كأن تستدعى مثلا

* ومعناها « الشيء كما هو » *

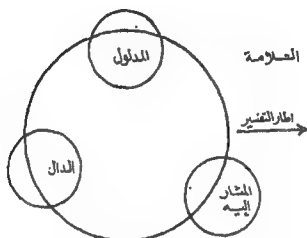
معاني الطاعة والولاء والاخلاص في اطار تصور هرمي لبناء المجتمع . ولكن ماذا عن علامة هذه الدلالة بالخادم للواقعي في هذا المجتمع الهرمي؟ ان الخادم الزنجي في الافلام الامريكية القديمة مثلا اشارة علامية يتم تفسيرها بصورة منأظمة في اطار فكري يجمع بين فكرة الطبقيّة وفكرة التفرقة العنصرية بحيث تتحقق المهادلة بين اللون والدور الاقتصادي فيصبح مخلول « الخادم الزنجي » كاشارة هو التبعية الاقتصادية والعنصرية ، بل وتمضى هذه الافلام في تأكيد شرعية هذا التفسير الايديولوجي لعلامة « الخادم الزنجي » فتضمن شفرتها الكلية (اى اطار التفسير العام الذى تطرحه) بهذا اخلاقيا يساند ويدعم فكرتي الطبقيّة والعنصرية ، فتجد الخادم الزنجي في هذه الاسلام دائما سعيدا راضيا بموقعه في الحياة ، بل ولا يرضى عنه بغيلا بل وتجدّه ينتصر لسانده اللبىض ضد اقرانه من اللآثرين على هذا النظام .

وتفسر الاسلام موقفه هذا (الذى قد يبدو في ضوء اطار ايديولوجي مخالف في صورة الخيانة) في اطار قيم أخلاقية مطلقة مثل الاخلاص والوفاء والولاء !

علينا انن في تعريفنا للعلامة ألا نتجاهل ما أسماه أوجسدين وريتشاردز في كتابهما معنى المعنى The meaning of the meaning بالشاراليه Referent والذي يختلف عن الدلالة ، أو المعنى أو المفهوم الذى يسميانه - ان اضافة هذا المحور الهام الى تعريف العلامة انن هي - كما يقول رولان بارت - عنصر من عناصر الخارجى » ويضعه في « صلب ما عيها » (٧) .

العلامة انن هي - كما يقول رولان بارت - عنصر من عناصر الوجود المحسوسة يكتبب وجوده كعلامة دالة حين يتم انتظامه في نظام لغة مجتمع ما (بالمعنى الواسع للغة اى جميع الشفرات التى يستخدمها مجتمع ما للتواصل ونقل الرسائل من تقاليد سلوك ومليس وماكل ٠٠ الخ) (٨) . وحيث ان اللغة (بمعناها الواسع) اسائدة في مجتمع ما تمثل (باعتبارها بنية فوقية) النظام العسائدى المهيمن - اى تهشل نظاما ايديولوجيا مهيما قد يتعرض للمهاضة من قبل نظام ايديولوجى مخالف تتحدد هويته من خلال تكسير النظام المهيمن الذى يحاول انتظامه وشرحه وتفسيره (مثل جماعات المهيبيز التى فرضت لغتها الصيبيولوجية الخاصة وحاولت للغة المهيمنة تصويرها في صورة قورة للشباب التى ان تلبث طويلا) (٩) .

لذلك علينا في تعريفنا للعلامة ألا نقتصر على عنصرى (الدال والمدلول) عند (سوسير) - أو (الزهر والفكرة والمشار إليه) عند أوجدين وريأتشاردز ، أو الصورة (الدال) والمفردة (المدلول) والموضوع (المشار إليه) عند بيرسر (١٠) - بل أن تطرح تعريفا للعلامة يأخذ في الاعتبار أطار التفسير على النحو التالي :



ونلاحظ في التشكيل التوضيحي السابق انتظام الدال والمدلول بصورة واضحة في إطار التفسير (مع وجود مائض) بينما يقع المشار إليه بصورة واضحة نسبيا خارج إطار التفسير باعتباره عنصرا قد ينظم في التفسير وقد يناقضه (كما طرحت من قبل في مثال الأنامل الأمريكية) .

١ - ٢ - العلامة المسرحية :

انطلق معظم الدراسات السيميولوجية في مجال المسرح من مقولة (ميري فيلنر روسكي) بأن كل شيء في العرض المسرحي يشكل علامة (دالة) (١١) - تلك المقولة التي تتصل بمقولة (بيتر بوجاتيروف) الشهيرة بأن المسرح يحول كل ما يحتويه من أشياء وأجساد ويضفي عليها طائفة دلالية خاصة (١٢) .

وانطلاقا من هاتين المقولتين ، ومن تعريفنا السابق لعلامة بمحاورها الأربعة (الدال والمدلول والمشار إليه وأطار التفسير) يمكننا تعريف العلامة المسرحية باعتبارها تشكيل اشارى مصطنع يتسبب دلالاته من خلال انتظامه في تشكيل علامى شامل Semiotic Configuration

هو العمل الفني نفسه الذى يمثل فى قول (موكاروفسكى) « علامة كلية » (macro-sign) يمثل فيها تشكيل العمل نفسه « الدال » بينما تشكل استجابة الجاهل الجماعية له « المخلول » (١٣) يمكننا إذن القول مع (كير ايلام) بأن النص المسرحى (المطبوع أو الذى ترجم الى عرص) هو شفرة كلية تتحول الى علامة دالة فى مرحلة الاستقبال التى تستلزم على عمليات الإدراك والفهم والاستمتاع الجمالى . ويحتوى النص المسرحى كشفرة كلية على مجموعة من الشفرات التحتية التى تنقسم الى :

(١) شفرات مسرحية تتعلق بطبيعة العرض المسرحى نفسه ، مثل رفع الستار والخفات التقليدية الثلاثة التى تسبق ذلك ومثل المبالغات الحركية وطبيعة الالقاء والمكياج وتقاليد الاستقبال المسرحى من صمت أو تصفيق .. الخ) .

(٢) شفرات درامية تتعلق بالتقاليد الدرامية المعروفة (مثل توقع انساق الدواعى والأفعال أو توقع أن تنفهى الكوميديا بزواج ، أو تقبل التونولوج أو الخطبة الطويلة قبل الموت أو ما يسمى بالتحول الأرسطى) . وإلى جانب هذه الشفرات التحتية هناك شفرات ثقافية Code تتعلق بالافكار السائدة عن السدين والأخلاق والتنظيم الاجتماعي والإعراف وقواعد الحديث والسلوك عموماً وغيرها (١٤) وتتم هذه الشفرات الأساسية فى تشكيلها للشفرة الكلية (التى هى العمل فى مجموعة) بعملية جدلية مركبة تستلزم على :

(أ) مراعاة الشفرة المألوفة .

(ب) تكسير الشفرة المألوفة أو معارضتها .

(ج) خلق شفرات جديدة (١٥) .

وفى النص أو العرض المسرحى التقليدى يكون الهم التشكيلى الأساسى هو ربط الشفرات بعضها ببعض بصورة غير محسوسة بحيث يبدو هذا الارتباط منطقياً وطبيعياً . أما فى الميخنة مسرح نيهف التشكيل الى توجيه الانتباه الى عملية ربط الشفرات هذه بعضها ببعض لتوعية المتفرج بطبيعة عملية الاتصال وآلياتها وعملية الإرسال والتلقى . أى بعملية إنتاج الدلالة ذاتها . ولنضرب مثالا من مسرحية من نوع المسرح المعسرح (الميثافيزيقي أو الميخنة مسرح) يعود تاريخها الى العصر الإليزابيثى وهو مسرحية **فارس الحق** **The night of the Burning Pestle** للمؤلف (فرانسيس جومونت) . أن المسرحية تبدأ بقراءة

الشفرة المسرحية حين يهب أحد المتفرجين في الصالة ليعترض على موضوع المسرحية المزمع عرضها والتي يذكر في افتتاحية المسرحية The Prologue وهو بهذا يخرق قواعد السلوك المألوفة في المسرح . ثم يقوم هذا المواطن بدمرية الشفرة الثقافية حين يذكر أن كل المسرحيات التي تقدمها هذه الفرقة تقتصر طبقة معينة وتلصق من طبقة أخرى - ويستمر المواطن وزوجته في تفسير الشفرات طوال المسرحية بما فيها الشفرات الدرامية اذ نجدهما في أحيان كثيرة يتدخلان في مسار العرض باقتراحات لا تتفق مع الشفرة الدرامية المتعارف عليها . ففي مشهد قرب نهاية المسرحية يقترح المواطن أن يموت الفارس حتى ينتهى دوره ولكن الممثلين يعترضون لأن هذا الموت لا يتفق مع للشفرة الدرامية المألوفة اذ ليس هناك في الحبكة ما يبرر موت الفارس كذلك لا تسمح تقاليد الكوميديا بأن تنتهى المسرحية بالموت . لكن المواطن يرفض الخضوع لتقاليد الكوميديا أو منطق الحبكة ويصر على مشهد الموت (١٦) .

ولكن قبل أن ندخل في الحديث عن الميتافيزيقيا أو الميتا مسرح علينا أن نستكمل تعريف مصطلحاتنا . ان العلامة المسرحية كما عرفناها أعلاه تنقسم الى نوعين : علامة مسرحية رمزية ، وعلامة مسرحية ميتافيزيقية أو مسرحية - أى علامة ميتا مسرحية .

١ - ٣ - العلامة المسرحية الرمزية :

وكلمة « للرمزية » كما استخدمها في هذا السياق لا تشير بالتحديد الى المسرح الرمزي كما نعرفه عند (ميتزلوك) أو (بيبس) مثلا ، بل تتخطى هذه الإشارة الى معنى أعم يندرج تحته المسرح الرمزي والواقعي أيضا . اننى استخدم كلمة للرمزية أو النظام الرمزي Symbolic Order بنفس المعنى الذى استخدمه (ديك هيج) وهو : للوحدة الظاهرية التشكيلية التى تنظم عددا من وحدات الخطاب الأدبي في توجه فكرى أديولوجى معين (١٧) ووفق هذا التصير لكلمة « للرمزية » نجد أن المسرح للواقعي الذى يبدو وكأنه يحيل الى الواقع (المشار اليه) دون تدخل أديولوجى - أى دون تضمين لفكرة مهيمنة أو إطار تفسير عام في الشفرة الدرامية / المسرحية - والمسرح الرمزي الذى يبدو وكأنه يحيل الى ما فوق الواقع (الى حقائق طبيعية أو ميتافيزيقية) هما في حقيقة الأمر وجهان لعملة واحدة هى التنظيم الأديولوجى للرمزي لعناصر الواقع . ان الاختلاف الوحيد بين المسرح الرمزي والمسرح للواقعي (وفق التنسيم المألوف في تاريخ المسرح) يكمن في تركيز المسرح للواقعي على عنصر

المشار اليه وتركيز المسرح الرمزي على عنصر الدلالة • فإذا اعتبرنا العلامة المسرحية - اعتداء بمثلث أوجدتين وريتشاردز (١٨) المبسط - هي تشكيل من رمز وفكرة ومشار اليه •



نجد أن المسرح الواقعي يركز على الضلع رقم (٣) بينما يركز المسرح الرمزي على الضلع رقم (١) ويتساوى الاثنان في تركيزهما على الضلع رقم (٢) ففي المسرح الواقعي يهدف « المشار اليه » الى ابتلاع الرمز (أي التشكيل الفني) والفكرة (أي التوجه العقائدي) حتى يبدو نلمتفرج وكان الواقع قد انتقل دون تدخل من أي نوع الى خشبة المسرح • أما في المسرح الرمزي فتتحذف الفكرة الى ابتلاع الرمز والمشار اليه حتى تبدو الفكرة وكأنها حقيقة طبيعية أو ميتافيزيقية فوق الواقع والزمن - أي حقيقة مطلقة •

وتختلف العلامة الميتافيزيقية (أي المسرحية المسرحية أو انيتسا مسرحية) عن العلامة المسرحية الرمزية التي تحتفظ المسرح الواقعي والرمزي معا (كما فصلنا أعلاه) اختلافا جديدا : فهي من ناحية تلقى تماما « المشار اليه » - أي الاحالة الواقعية ، ويؤدي الغناء القبيح الواقعي الى انتقاء الجدل بين الرمز والواقع ذلك الجدل الذي يؤدي في المسرح الرمزي الى توليد التفسير الميتافيزيقى للفكرة - أي تقسيم الحلول باعتبارها حقيقة ميتافيزيقية • ان العلامة الميتافيزيقية للصرف (في ضوء مثلث ريتشاردز وأوجدتين تسعى الى ابتلاع الفكرة والمشار اليه في الرمز لتأكيد طبيعة الرمز كتشكيل مسرحي مصطنع (١٩) •

١ - ٤ : العلامة المسرحية الميتافيزيقية () :

العلامة الميتافيزيقية هي تشكيل مسرحي (سمعي وبصري ، لغوي وحركي) يحيل المتفرج الى دافع اللعبة المسرحية لا الى تصور خاص من طبيعة الواقع الحيثي للمتفرج أو الى أية تصورات ميتافيزيقية •

ورغم أن تعبير الميتا مسرح أو المسرح المسرح أو « الميتافيزيقيتر » (أو الميتافيزيقيتر وفقا للنطق للفرنسي) هو تعبير حديث نسبيا - اذ لم يظهر حتى ستينيات هذا القرن (٢٠) الا أن المسرحية المسرحية قد ظهرت منذ بداية تاريخ المسرح في المسرحيات الساقطية الساخرة التي كانت تعقب العروض التراجيدية في المسرح اليوناني وازدهرت في العصر الاليزابيثي الذي لا تكاد تخلو واحدة من مسرحياته للكوميديا - بل وللتراجيكية أحسانا (انظر هاملت وحديثه عن التمهيل) - من عناصر أو علامات ميتافيزيقيترية (٢١) .

وكما ازدهرت الميتافيزيقيترية في عصر النهضة في المسرح الاليزابيثي - أي في فترة تحول حضاري وثقافي وعقيدى خطير اتسم بالتمرد على الأنماط والأبنية والأطر الموروثة بجميع أنواعها ، ازدهرت الميتافيزيقيترية مرة أخرى في القرن العشرين (أي في فترة تحول حضاري وثقافي وعقيدى أخرى) . اننسا نجد للكاتب والمخرج المسرحي الروسي (أفريونوف) يعلن في بداية القرن ثورته على للتقاليد المسرحية الواقعية والطبيعية والكلاسيكية (التي أرسيت ودعمت مفهوم الإيهام المسرحي) ويقول :

« ان المسرح ليس معبدا (كما تدعو المدرسة الرمزية) أو مدرسة أو مرآة (كما يقول الطبيعيون) أو منبرا أو قاعة درس . ان المسرح هو مسرح فقط . لاغير » (٢٢) وقد ضمن أفريونوف آراءه في كتابين نظريين هما « المسرح كمسرح » ، « والمسرح لذاته » (١٩١٥) .

ان ظاهرة التمرد على للتقاليد المسرحية الموروثة من القرنين الثامن والتاسع عشر (من الكلاسيكية الجديدة ثم الطبيعية والواقعية) تمثل جانبا من التمرد الفكري العام في فن القرن العشرين على النزعة المحافظة (في الفن والفكر) التي تحاول أن تتفنع بقناع الطبيعة وأن تصور الانظمة التاريخية العارضة باعتبارها أنظمة ثابتة مطلقة وأن تترجم الواقع الى صورة مفتعلة مقتبسة تطرح نفسها وكأنها للصورة الوحيدة الممكنة لانها صورة تحكمها قوانين النظام الطبيعي - ان الميتا مسرح يشترك مع « ابيتارواية » و « الميتا نقد » في اعترافه الصريح بأن الخطاب المسرحي هو خطاب مصطنع وليس طبيعيا ، وتنبيه المتفرج الى آليات هذا الخطاب بدلا من أن تخفى هذه الآليات خلف قناع من الطبيعة لتتخدم هدفا ايدولوجيا محددا من خلال الاشرفة المسرحية المتقنعة . ان « الميتا مسرح » أي « الميتافيزيقيتر » يمثل تطبيقا مبكرا في مجال المسرح لفكر الموجة الثانية من العلميين الذين رفضوا

النظريات التقليدية للفن باعتباره محاكاة أو انعكاسا شافيا للواقع وقالوا
بأن الفن هو نشاط يحول الواقع الى تصور ايديولوجي عن الواقع *

ان أسلوب الطرح المسرحي هو في حقيقة الامر رسالة موجهة مقصودة
- اى شفرة تشير في ثنائياها الى اطار تفسيرها (٢٢) * فاذن كانت النظرية
الكلاسيكية تحاول أن تصور الأسلوب باعتباره مجموعة من القوانين
المطلقة التي تمثّل الصواب لتخفى توجهها الايديولوجي نحو الثبات
واستقرار الأوضاع فان « الميتا مسرح » (الميتافيزيقي) يسعى الى فضح
هذا التصور بتفكك العملية « المسرحية » وفضح حقيقتها للمتفرج باعتبارها
« أسطورة » بالمعنى الذى يستخذه رولان بارت - اى مجموعة من العناصر
الواقعية ثم انتظامها في لفة مجتمع معين فالتكسبت معانى لا تتصل بها
بصورة طبيعية بل تخدم اغراضا أخرى تتصل بايديولوجية هذا المجتمع *

ان الميتا مسرح يعنى أساسا عملية تكوين الدلالة وآليات تشكيل
الرسالة لذلك نجد أن ما يسميه (ميتا-Communication)
- أو « الميتا - اتصال » (اى الاتصال الذى يتخذ موضوعه الاتصال
نفسه) - ويظهر في المسرح في صورة للتطبيقات أو الحيل أو التشكيلات
التي توجه المتفرج أو القارئ صراحة الى الاطار الذى يجب أن يفسر
فيه ما يحدث أمامه - تكثر في « الميتا - مسرح » وتتجلى بصورة واضحة
(في حالة الكورس البرختي مثلا) أو بصورة مستترة (في حالة الموسيقي
في المسرح البرختي مثلا التي تهدف دائما الى معارضة الحالة الشعورية
للسامع وتكسيروها) *

وقبل أن نترك موضوع « الميتا مسرح » وننصرف الى تحليل مسرحية
الغرافير علينا أن نزيل نوعا من الخلط الذى يوجد في أذهان البعض
بين « الميتا مسرح » أو « المسرح لذاته » - كما أسماه (أفريخوف) وما
يسمى بنظرية الفن للفن بظلالها الايديولوجية الواضحة * ان (أفريخوف)
حين يؤكد طبيعة اللعبة المسرحية كلعبة لا يقصد أن يفصل الفن عن
الحياة بل يهدف الى تحطيم الفكرة الكهنوتية الكلاسيكية عن الفن
وأن يحوله الى ممارسة أو « براكسيس » (ونعنى بكلمة براكسيس
النشاط المادى الانتاجي والاستهلاكي للإنسان وعلاقاته بالإنسان
الأخرين) * ان (أفريخوف) يؤمن بأن الانسجام يولد بغريزة مسرحية
في قوة الغريزة الجنسية أو غريزة البقاء وعليه أن يطلق هذه الغريزة في
ممارسة حياتية واقعية (Lebenspraxis) دون تقنع ، ان من شأن هذه

الممارسة ان تثرى الومى وان تطرح بصورة تجريبية تصورا لواقع بديل للواقع الاجتماعى عن طريق ممارسة تقمص الأدوار بصورة واعية في لعبة خلقة يستمتع بها الجميع . ان المسرح حين يعترف بحقيقته كمسرح يتحول الى نشاط معرفى نتعرف على أنفسنا وعالمنا من خلاله كما يحدث في لعب الأطفال الذى أثبتت الدراسات النفسية ضرورته الحيوية كنشاط معرفى .

٢ - الفرافير :

٢ - ١ : تمهيد :

اذا نظرنا الى مسرحية الفرافير باعتبارها علامة كلية macro-sign تتشكل من علامات مصغرة تحكس بنيتها (micro-signs) نستطيع ان نميز ثلاثة مناطق علامية متقاطعة ومتداخلة أو ثلاثة مجموعات من العلامات :

١ - علامات ميتا مسرحية وتضم : الممثل كممثل - الممثل كمؤلف - الممثل كمتفرج - الارتقاء - خشبة المسرح - عامل الستارة - ملابس ألفرور التى تشبه ملابس المهرج أو « الهارليكوين » فى الكوميديا ديلارتى أو السيرك الشعبى (وكلها علامات أيقونية - أى تحمل معناها فى مظهرها) وأيضا الشخصية المسرحية المعروفة فى مسرح المصور الوسطى وهى شخصية « افرى مان » أو « كل انسان » (وتظهر فى المسرحية بصورة استعارية عرفية) .

٢ - علامات رمزية تميل الى البراكسيس البرجوازى وتشمل علاقات للعمل والزواج والنظريات والتقاليد المرتبطة بهما .

٣ - علامات رمزية / رمزية : تميل الى ما فوق الواقع وتضم قوانين الطبيعة (للذرة ، الموت) وفكرة الله باعتباره مؤلف النص الكونى التى تستدعيها المسرحية من خلال المؤلف باعتباره مؤلف النص المسرحى وفكرة القدر التامسفى الأعلى .

وترتبط هذه المناطق أو المجموعات العلامية بعضها ببعض عن طريق فكرة محورية هى فكرة التمرد على النظام التى تتجسد فى علامة ميتاثيائية (أو ميتا مسرحية) هى تمرد الممثل على دوره . ويتم طرح

فكرة التمرد على ثلاثة محاور أساسية تتقاطع وتتداخل وينتظم كل محور منها مجموعة من العلامات المذكورة أعلاه :

(١) التمرد على النظام المسرحي للسائد (وينتظم هذا المحور العلامات الميخنة مسرحية) *

(٢) التمرد على النظام الاقتصادي للسائد (وينتظم العلامات التي تميل إلى البراكسيس البرجوازي) *

(٣) التمرد على النظام الميتافيزيقي الموروث (وينتظم العلامات الرمزية التي تميل إلى القانون الطبيعي وفكرة الألوهية الرشيدة) *

وقتمنخص الفكرة المحورية وهي التمرد على الدور المرسوم والبحث من دور بديل وعن مبدأ التشكيل الاساسى الذى يحكم بنية المسرحية وهو مبدأ التحول - أى تحول الشفرة العلامية داخل الاطار المسرحى Code transformation من محور إلى آخر بحيث يؤدي هذا التحول إلى اقامة علاقات استعارية بين المناطق العلامية الثلاثة فتصبح اللعبة المسرحية (المنطقة العلامية الميخنة مسرحية) استعارة للعبة التاريخية وللقدورية في آن واحد ولأى نظام مهيم لا فرار منه بصورة عامة ، ويتغذى تمرد الفرغور على دوره في اللعبة المسرحية ، على المحور الميخنة مسرحى ، تمردا على النظام الاقتصادى على المحور الواقعى / التاريخى ، وتمردا على النظام الكونى على المستوى الرمزى *

إن روح التمرد على النظام السائدة تفجر الصراع الاساسى على المحاور الصلاية الثلاثة وتمثل قوة الدفع في تشكيل الحدث الدرامى والمسرحى (ونعنى بالحدث هنا مراحل تطور الصراع على مستوى القصة أو للحبكة) (٢٤) - وإذا كانت فكرة التمرد على الدور المسرحى هي فكرة ميخنة مسرحية إذ تؤكد طبيعة اللعبة المسرحية كلعبة إلا أن فكرة البحث عن الدور المثالى للانسان هي فكرة تنقلنا إلى مسرح العصور الوسطى الرمزى الدمينى بالدرجة الأولى . لكن الفرغور المتمرد (الحامل العلامى للرمزى والميخنة مسرحى للفكرة الاساسية ، والقوة الدرامية للحركة في المسرحية ، وهي التمرد على النظام والبحث عن بديل) هذا الفرغور الذى يمثل في آن واحد الممثل المسرحى والاراجوز التقايدى و « افرى مان » المسرحى (على محور الميخنة مسرح) والخادم المتهور الابدى (على محور التاريخ الاقتصادى) والامسان عموما (على المحور للرمزى) - هذا

الفرفور يفشل في الخروج من « الرواية » أو ترك خشبة المسرح التي تتحول من شفرة ميتا مسرحية إلى شفرة رمزية - أي تتحول من خشبة مسرح واقعية إلى مسرح العالم . وتؤكد الصورة المسرحية النهائية بدورها تحتل وقوة النظم الاقتصادية التي تدعمها التقاليد الفنية والنظم العقيدية - وقد حلت هذه الصورة الأخيرة في المسرحية للبعض إلى وصف الفرفير بالتشاؤم والانهزامية واليأس من التغيير بل والمعبية . ونسى هؤلاء أن يوسف ادريس يسخر في ثنايا مسرحيته من مسرح اللعب (أنظر المسرحية ص ٢٣٥) . كذلك يتجاهل هؤلاء حقيقة هامة وهي أن هذه الصورة المسرحية الرمزية (للدوران الأبدى) ليست هي العلامة المسرحية النهائية إذ سرعان ما تتدخل علامة مسرحية أخرى (هي الجمهور وتصفيقه وتحية الممثلين) لتصنع حدا لهذا الدوران اللعبي ويؤدي تقاطع العالمتين إلى تبديد ما أسماه البعض بالانهزامية ، وإلى تأكيد فاعليته للناس في كسر الدوائر المغلقة .

٢ - ٢ : التفصيل :

وصف (فيلتروسكى) الممثل المسرحي بأنه أهم عنصر في العرض المسرحي ، بأنه القوة الموحدة والحركة لمجموعة كاملة من العلامات (٢٥) . وإذا كان هذا القول يصح على كل ممثل فإنه يصح بصورة خاصة على فرفور يوسف ادريس . إن الفرفور هو العلامة المحيطة في المسرحية من ناحية العنوان ، ومن ناحية المساحة المسرحية ، وهو العلامة 'لحركة' لأنه يجسد فكرة التمرد التي تفجر للصراع الدرامي . وهو العلامة المشكلة والمحولة - أي التي تحدد طبيعة التشكيل العلامى الذى يفتطمها مع العلامات الأخرى وتحول للشفرة العلامية العامة من محور إلى آخر .

وإذا اعتبرنا الفرفور إذن هو العلامة المحورية فيمكننا رصد بنية المسرحية العلامية من طريق تتبع نمط تطوره وتحوله السيميولوجى ثم مقارنته بوحدات علامية أخرى (وحدات حوارية أو شخصيات مسرحية أخرى أساسية وفرعية) لرصد أنماط التحول العلامى أو الشفرى المتكررة لتؤكد من صحة الفرضية التى طرحناها في التمهيد والأخاسة ببداء المسرحية .

إن الفرفور كعلامة مسرحية يمر بمراحل تحول على النحو الذى يمثله الشكل التالى :

رياض (ص ١٤٢) أو الإشارة الضمنية إلى يوسف وهبى الذى اشتهر بمقولة « شرف البنت زى عود الكبريت » حين يقول فرغور : « حاكم شرف المؤلف زى كبريت اليومين دول بتسطه عشر مرات والاخر ميولعش » (ص ١٤٣) ويلحظ القارىء أن مصدر الفكاهة فى تطبيق الفرغور هذا هو مزج الصيغة الميتا مسرحية (التى تحيل الى مقولة يوسف وهبى الشهيرة) والصيغة الرمزية الواقعية (التى تميل المتفرد الى الواقع ممثلا فى الكبريت الذى لا يشتعل والذي يشير الى الانقراض الردى من ناحية وتحرر الفتاة الشرقية من ناحية أخرى) .

وبعد أن يؤكد يوسف ادريس طبيعة الفرغور كعلامة ميتا مسرحية يبدأ فى تحويلها الى علامة رمزية واقعية - اى الى خادم فى اطار البرلكسيس البرجوازي من خلال العمل والزواج - دون أن يفقدها بعدها ايها مسرحي ويكسبها فى نفس الوقت بعدا رمزيا (يميل الى ما فوق الطبيعية) من طريق مهنة التربي أو الحانوتى التى يختارها للسيد . ان الفرغور حين يرفع الفأس ليعمل ويحفر للقبور (ص ١٦١) يحقق فى فعل مسرحي واحد امتزاج العلامة الواقعية بالعلامة الميتافيزيقية . ويستمر تدخل المناطق العلامية الثلاثة فى الفرغور والعلامات المحيطة به حتى نهاية الفصل الأول مع غلبة العلامات الميتا مسرحية والواقعية (خاصة فى الجزء الطويل الخاص باختيار الزوجات) (ص ١٦٦ - ١٧٨) .

وفى الجزء الثانى يبدأ يوسف ادريس فى تحويل الفرغور (المهرج - الخادم) الى علامة مسرحية رمزية محلولها الانسان فى كل زمان ومكان . لكن هذا التحويل يستدعى بدوره نمطا مسرحيا مألوفاً هو « انرى مان » يؤكد البعد الميتا مسرحي للفرغور كعلامة . ففي بداية هذا الجزء يدخل الفرغور « يخضع عربة يد عليها نماذج سريالية تمثل أوروبا وأمريكا وأجزاء من مدافع وطائرات ومشانق » (ص ١٩١) وكأنه يخضع تاريخ البشرية امامه ويطرح مكانا مسرحيا جديدا خارج التاريخ . ويؤكد هذا المعنى جملة السيد :

السيد : « ايه ده يا وله يا فرغور . ألف سنة قاعد ادور عليك .
دول مشر ألف ده بييجى خمستلاف سنة » .

لكن فرغور يرفض أن يشحول تماما الى علامة رمزية للانسان ويؤكد بطله الميتا مسرحي حين يجيب :

الفرفور : « ده لسه فيه ذاء الكذب للراجل ده ، واحنا مابقتناش
خمس دقائق سابيين بعض قدامكم » (ص ١٩٢) .

وحين يبدأ الفرفور كعلامة مسرحية (لها بعدها الميتا مسرحي
للثابت) في التحول من علامة واقعية (خادم) - يميل الى انصاف
البراكسيس البرجوازية - الى علامة رمزية تشير الى الانسان في كل
زمان ومكان - اى الانسان بعيدا عن القاريخ ، يتطور الحدث المسرحي
بصورة طبيعية (وفقا للتحول العلمى) من فكرة « للتمرد على الدور »
التي هيمنت على الجزء الأول (وكانت منشأ للصراع الدرامى) الى فكرة
« للبحث عن دور جديد » - وهي القوة المحركة للحدثات في الجزء الثانى .
وتنتهى فكرة البحث بمحاولة الانتحار التى تؤن بتحول علمى جديد
يتحول فيه مكان الحدث المسرحى الى مسرح الكون وتتحقق الاستعارة
الأساسية للمسرحية .

ان الفرفور يمثل نسق التحول العلمى الكامل في المسرحية . لكن
هذا النسق يتحقق بدرجة ما في جميع الادوار . فالمرأة التى تصبح زوجة
فرفور تطرح في البداية في صورة الكليشيه الكوميدي - اى في صورة
علامة ميتا مسرحية (رجل في زى امرأة - الزوجة المتسلطة المسترجلة -
مشهد للتخطيط الفكاهى - مشاهد الرشح مع صاحبة الدور والمفترجة)
ثم تتحول الى رمز للحياة - اى كل الزوجات المنجبات وأم « الهكسوس »
و « اسبارتاكوس واخوانه » ، و « كافور الاخشيدي ، عنتر بن شداد ،
أبو زيد » (ص ١٩٥) ، ثم تتحول الى الزوجة المتقليدية في النظام
الطبقي التى تبحث عن الأمن الاقتصادى بأى ثمن . ويؤكد يوسف ادريس
تحولها العلمى هذا عن طريق مجموعة من الكليشيهات التى تستدعى
بقسوة هذا النمط للواقعى (« هى العين تملا على الحاجب » ، « فيه
الناس الذهب وفيه النحاس ، وفيه ناس صفيح نصهم صدا » ، « للى
تعرفه ، أحسن من اللى ما تعرفوش » ، « فرفور حى ولا ألف سيد ميت
من الجوع » ، « أهو كله شغل بنكل منه عيش » ، « ليهم الدنيا يا فرفور
واحنا لينا الآخرة » ، « ان لله مع الصابرين » ، « اذا كان عنحك
للكلب حاجة » ٠٠ الخ (ص ٢٠٧ - ٢١٠) .

وتعكس زوجة السيد نفس نمط التحول العلمى فهى في آن واحد
مفترجة تلعب دورا (علامة ميتامسرحية) وأم كل سادة التاريخ (علامة
رمزية) وهى مثال نمطى للزوجة البرجوازية المثقفة التى تستخدم خادمة

وبمفرضة ودانة وفام دى شامبر (٢٠٦) وتتشقق بنظريات الأخاء
والمساواة . ويتكرر نفس نمط المزج والتحول في شخصية المؤلف الذى
يبدأ كممثل يقوم بدور المؤلف - أو التجم كرم مطاوع وهو مخرج المسرحية
(عام ١٩٦٤) يقوم بدور المؤلف (أى علامة ميتا مسرحية) ثم يتحول
الى مؤلف ولقى يجرى وراء السلسل والفساد والمجد فى نظام
البراكسيس البرجوازي ، ثم يتحول الى علامة رمزية تميل الى القدر فى
أول الامر ثم الى قوانين الطبيعة التعسفية فى النهاية . كذلك يتحول
السيد من مهتل يقوم بدور متفرج ثم من متفرج يقوم بدور السيد الذى
يستندى للسيد الفكامى فى الكوميديا ديلازتي (وكل هذه تحولات داخل
نطاق العلامة الميتا مسرحية) ثم يصبح رمزا للسيد فى نظام البراكسيس
البرجوازي ، ثم رمزا للطبقة السائدة على مر للتاريخ .

وداخل هذه التحولات الشغرية الاساسية التى تحكم بناء المسرحية
وتطور الاموار المختلفة دلخها نجد أن للوحدات الحوارية الصغيرة التى
تمثل نسيج المسرحية تعكس نفس التسق العلامى . ولناخذ مثالا عشوائيا
من ص ٢٣٠ . أن فوفور والسيد فى هذا المشهد يبحثان عن بديل نظرية
السيد والفوفور . وتتطوع واحدة من الاقتراحات لمساعدتهما . ونصعد
المتفرجة الى خشبة المسرح (مثلة تقوم بدور متفرجة ، علامة ميتا مسرحية)
ثم تظن هذه العلامة الميتا مسرحية أن لسمها حرية فتتحول الى علامة
اشارية ورمزية ، ثم تغطى قاعدة وتتخذ شكل تمثال الحرية الاهيكي
مقتحول الى علامة ايقونية رمزية تميل الى البراكسيس البرجوازي . لكن
الفوفور يحيلها مرة أخرى الى علامة ميتا مسرحية اذ ينسج حولها
نسيجا لغويا من الغزل للبلدى المنحط مسرحيا محيلا ايانا الى نمط مسرحي
كوميدي مألوف يعتمد على القورية اللفظية (ص ٢٣٢) لكن المتفرجة
تحيلنا مرة أخرى الى نمط البراكسيس البرجوازي حين تستخدم الكلمة
الانجليزية (الامريكية) « بوس » Bos مؤكدة اشارتها الى النظام
الليبرالى المرتبط بأمريكا مع احتفاظها بدورها كعلامة ميتا مسرحية (أى
مثلة تقوم بدور متفرجة) .

وفى ص ٢٣٤ تبدأ وحدة حوارية علامية بصورة رمزية تحيلنا الى
العلم والفلسفة (الانسان الآلى أو « الماكينة » والفلسفة الوجودية »)
ثم تتحول هذه الوحدة العلامية الى محيط الميتامسرح عن طريق الاشارة
الى مسرح العبث والى تماهلية توفيق الحكيم (ص ٢٣٠) .

وفى من ٢٢٧ تبدأ وحدة حوارية علامية جديدة على المستوى الواقعى (وضعنا الحقيقي) ثم تنتقل الى المستوى الرمزى (الذى يحاول ينظم للكون الاخبطه يبقى هو المحزون) (ص ٢٣٨) * ثم تنتهى هذه الوحدة الملامية باستدعاء المؤلف - أى بعلامة ميتامسرحية (ص ٢٤٠) * ثم تبدأ فى ص ٢٤١ وحدة علامية جديدة فالمؤلف (العلامة الميتامسرحية) ينحول الى ذرة فى اطار قوانين الطبيعة الذى تستخدمه كلمة أو اسم « اينشتين » الذى غيرت نظريته عن النسبية صورة العالم تماما - أى يتحول المؤلف الى علامة رمزية (فهو الله الغائب الذى تقلص وجوده من العالم فى ظل العلم الحديث) وتنتهى هذه الوحدة الحوارية العلامية بصورة طبيعية بعلامة رمزية وميتامسرحية فى آن واحد * فاذا كان المؤلف (المنظم لنص «الرواية») قد غاب عن عالمها كما غاب الله عن العالم الحديث ، فمن الطبيعى أن يلحق السيد فجأة بالرواية جانباً ويعلن : « دى الرواية ما بقلهاش طلع » (ص ٢٤٢) - لكن هذه العلامة المسرحية الرمزية (التى تميل الى ما فوق الواقع) سرعان ما تمتاز بعلامة مسرحية واقعية (تميل الى البراكسيس البرجوازى) فى « أصوات الزوجين » (ص ٢٤٣) ثم تمتاز بعلامة ميتامسرحية (المتفرجان ٤ ، ٥) ثم تتداخل العلامات فى قوال لاهت :

المتفرج ٤ : بقى تطلقوا لنا المشكلة * وحدة علامية ميتامسرحية *
وتجنونا بها * رمزية - واقعية :
المتفرج ٥ : وعابزين تجروا * (الحل : نهاية المسرحية .
المتفرج ٤ : والله ما تتنقلوا .. الخ الحل الميتافيزيقى ، الحل
المتفرجون جميعا : عابزين حل * الاقتصادى)

٢ - الزوجتان : عابزين شغل (البراكسيس البرجوازى)
علامة واقعية
١ - المتفرجون : حل علامة مختلطة (مثل (١))
٢ - الزوجتان : شغل علامة واقعية *
١ - المتفرجون : الحل أبدى * علامة مختلطة *
٣ - الزوجتان : الشغل أبدى * علامة واقعية / رمزية .

والمثال الاخير الذى سأسوقه للقارىء من المسرحية للتدخل على صحة التحليل الذى طرحناه للمسرحية فى التمهيد وفى النموذج الشكلى للتحويل العلامى للعلامة الرئيسية فى المسرحية (وهو الفرغور) هو وحدة حوارية من الجزء الثانى ص ٢١٢ .

ان الفرغور يبدأ هذه الوحدة الحوارية برفض هويته الميتامسرحية كممثل فى نص مكتوب وهويته الرمزية كإنسان فى اطار العقائد الدينية الموروثة وكخادم فى اطار البراكسيس البرجوازى :

الفرفور : سيد آيه دى كمان • مافيش اسياد • كل واحد سيد نفسه •

فرفور نفسه وسيد نفسه •

للسيد : بسى •

فرفور : ما بسش • يالله • آدى احنا امة • من اول وجديد •

يامولاى كما خلقتنى • لا مؤلف ولا رواية ولا يحزنون •

ويحاول أن يؤكد للفعل بعيدا عن أية نظريات تنظيمية معروفة :

« الفرفور : نشتمخل بقى » •

لكن كلمة « الشغل » تحتاج الى اطار للتفسير حتى تصبح علامة دالة • وما أن يبدأ المتفرج في تفسيرها في اطار فكرة المساواة التي طرحها الفرفور (كل واحد سيد نفسه وفرفور نفسه) حتى يصطدم الأساس - ناس الفرفور والسيد حين يشerman في حفر القبور (وفعل الحفر هنا علامة رمزية تحيل الى الموت وعلامة واقعية تحيل الى العمل) • وينجم عن هذا الاصطدام متتالية حزلية صامتة (ص ٢١٣) تحيل الى عالم السيرك والاكروبات فتتحول هذه الوحدة الحوالية العلامية من علامة زمرة / واقعية الى علامة ميتامسرحية •

ونخلص من هذه القراءة السيميولوجية للمسرحية الى التالى :

١ - ان الوحدات العلامية التي تشكل العلامة الكلية - التي هي المسرحية - هي ثلاثة : وحدات ميتامسرحية تحيل الى الواقع المسرحى والفنى المعروف للمتفرج من ناحية والى التراث المسرحى القريب أو العريب من ناحية أخرى ، ووحدات رمزية / واقعية تحيل الى البراكسيس • البرجوازي ، ثم وحدات رمزية / رمزية تحيل الى ما فوق الواقع (التاريخ الفلسفة - الطبيعة - الله) •

٢ - ان المبدأين اللذين يتحكمان في التشكيل العلامى للمسرحية هما :

(أ) التدخل : امتصاص منطقة علامية لمنطقة أخرى معبورة جزئية •

(ب) التحول تحول للعلامات المسرحية من محور علامى الى آخر بصورة دائمة •

الهوامش :
Jonathan Culler, The Pursuit of Signs, London, 1981, B. viii,

(١) انظر على سبيل المثال :

أو
Marshall Blonsky, « Introduction : The Agony of Semiotics —
Reassessing the Discipline », (in) On Signs ed., Blonsky. Oxford, 1982.

أو
Klir Elam The Semiotics of Theatre and Drama, London, 1980,
PP. 3 .

ويشير إيلام في دراسته هذه إلى استخدامه لمدة بمصطلحات ومناهج تختلف من
عمل إلى عمل وذلك لعدم استقرار وثبات المنهج السيمنيولوجي .
(٢) النص الذي سألتم إليه في هذه الدراسة أو القراءة هذا النص الذي نشر
مع الميزة الارشدية في سلسلة المسرحية — المجلد ١٠ — مارس ١٩٦٦ المصادرة من
وزارة الثقافة — مسرح الحكيم .

(٣) انظر :

سييرا قاسم «السيمينوطيقا» : حول بعض المساهمين والإبعاد — أنظمة العلامات
في اللغة والأدب والثقافة — إشراف سييرا قاسم ونصر حامد أبو زيد — القاهرة — ١٩٨٦ —
ص ١٧ — ٤٥ .

(٤) انظر :

Oicki Hebdige, Sabstructure, The Meaning of Style, London, 1987,
P. 114 .

(٥) انظر :

Carlos Tindemans, « Coherence and Focality : Acantribution
to the Analysability of Theatre Discourse », (in) Semiotic of Drama
and Theatre (ed.) H.Schmid and A.V. Kesteren, Linguistic and Literary
Studies in Eastern Europe, vol. 10, Amesterdam, Philadelphia, 1984,
PP. 127 — 341.

(٦) انظر :

K. Elam, OP. Cit., PP. 87 — 88 .

(٧) انظر : سييرا قاسم — المرجع السابق ذكره — ص ٢٢

(٨) انظر :

Roland Barthes, *Mythologies*, trans. by A. Lavers, London. 1973, P. 109 .

(٩) انظر :

Hebdige, OP. Cit., P. 97 .

يصف هيدج السياسة التي تبناها وسائل الاعلام (التي تمثل الايديولوجية المهيمنة) لاحتواء حركات الاحتجاج الثقافي الثيائية وتلغص هذه السياسات في

١ - التهورين من شأنها - بل والسخرية منها .

٢ - تزييف طبيعتها وردعا الى « طيش الشباب » .

٣ - تطبيعها وشرعها ونطقتها في اطار الايديولوجية السائدة .

(١٠) رقم محاولات (اميلزو ايكو) وغيره لتعديل وتطويع وتلصيق وتعريب (بيرس) للعلامات وتقسيمه لها الى علامات ايقونية وعرفية واشعارية الا ان تعريبه لا يزال اكثر التعريفات شيوعا في مجال الدراسات السيميولوجية المسرحية جنباً الى جنب مع مطلق أوجدين وبريتسارد . انظر :

سيريا قاسم : المرجع السابق - ص ٢٣ ، ٢٦

وايضاً :

Umberto Eco, « Producing Signs » , On Signs, OP.Cit., PP. 176 — 183 .

وايضاً :

Wald Godzich, « The Semiotics of Semiotics » , Ibid., PP. 421—248

(١١) انظر :

K. Elam, OP.Cit., P. 7

(١٢) انظر :

Ibid.

(١٣) انظر :

Ibid.

(١٤) انظر :

Ibid., PP. 57 — 62 .

يرصد ايلام هذه الشعارات المخططة ويتقسمها في جدول طويل يضيّق بنسب الجبال هنا

عن ترجمته .

(١٥) انظر :

Ibid., P. 52.

(١٦) انظر ترجمة كتبه هذه الدراسة للمسرحية في كتابها انشاء على المسرح
الانجليزي - تحت الطبع - الهيئة العامة للكتاب .

(١٧) انظر :

D.Hebdige, DP.Cit., P. 119.

(١٨) انظر :

Oile Hildebrand. « The Theatrical Theatre », Semiotics of Drama
& The stre, OP.Cit., P. 250 — 251.

(١٩) انظر :

Ibid, PP. 250—251.

(٢٠) انظر : د. هاني مطاوع - « ايليفاتور » - مجلة الفن المعاصر - العدد

الغاشي - ١٩٨٧

(٢١) انظر لكتبة الدراسة « براندلو المسرح الاثرياني » - في كتابها انشاء
على المسرح الانجليزي - تحت الطبع - الهيئة العامة للكتاب .

(٢٢) انظر :

D. Hildebrand, OP.Cit., P. 251.

(٢٣) انظر :

D. Hebdige, OP.Cit., P. 100

(٢٤) يترك كيرالام بين القصة والحبكة يعرف القصة بأنها التسلسل الزمني
لأحداث المسرحية الذي نستخلصه منها بعيداً عن التوزيع الزمني في تشكيل العرض بينما
تتبع الحبكة التشكيل المسرحي للأحداث بعيداً عن تسلسلها الزمني الواقعي . انظر :

K. Elam. OP.Cit., PP. 119 — 120

(٢٥) انظر :

Ibid, P. 9.

النضال الوطني في أعمال يوسف إدريس جلال السيد

اجتمع عدد من الكتاب والادباء في نادى القصة - مساء الاثنين ٢٩ أكتوبر عام ١٩٥٦ - لحضور الندوة الأسبوعية ، وللتى كان عنوانها : « الأدب المكتشف » ، وبينما كان النقاش محتدما حول وظيفة الأدب في المجتمع ، اخترق الصفوف ، شاب ، فارغ الطول ، عريض المنكبين ، ذو قسيمات حادة ، يرتدى جاكيت أبيض اللون ، وصرخ في الحاضرين : « البلد متهنضرب بالقنابل ، وأنتم قاعدين تناقشوا الأدب المكتشف ٠٠٠ » .

ثم انطلق عائدا كالسهم ، وساد صمت ثقيل للحظات ، حتى انفاق الحاضرون ، ثم بدأ الهمس يتعالى ، حتى صار ضجيجا ، وبدأ للتساؤل حول هذا الشاب ، وحقيقة ما املنه ، وجاءت الإجابة من بعض الحاضرين :

لأنه الدكتور يوسف إدريس ، وأخذ الاسم يتكرر بين الحاضرين ، الذين كانوا يعرفونه من خلال مجموعته الأولى « أرخص ليالى » صدرت عام ١٩٥٤ - وما كان يشره من قصص في المجلات والصحف . ولكن البعض لم يكن يعرف شخصه ، ثم تأكد للجميع أن عدوانا على مصر قد بدأ ، وكان العنوان الثلاثى المعروف .

وارتبط في ذهنى دائما يوسف إدريس الفنان السياسى ، أو السياسى الفنان وكانت أعماله منذ البداية ، متميزة عما كان ينشر من قصص ، كما تميزت مجموعة « العشاق الخمسة » ليوسف الشارونى ، والتي صدرت في نفس العام ، التى صدرت فيه مجموعة « أرخص ليالى » وإن اختلفت رؤية كل منهما .

جاءت قصص يوسف ادريس بمعدة عن الصراخ والهتاف والفجر
للخادع ، والشعارات التي سادت بين معظم كتاب القصة في الخمسينات ،
الذين أطلق البعض على أعمالهم « الأدب للواقعي » ، و « الأدب الهادف »
وغير ذلك من التسميات التي أفسدت الأدب ، تكما أفسدت بعض الأدباء .

كان يوسف ادريس ، متميزا ، موعوبا ، ذو رؤيا واضحة ، وجاءت
أعماله لتعلن عن ميلاد مرحلة جديدة في تاريخ القصة القصيرة ، والتي أصبح
فارسها بلا جدال .

في قصصه نجد القلاح الحقيقي والعامل الحقيقي ، وكذلك الطالب ،
والسياسي ، والثوري ، نجد المسحوقين والمضطهدين والبسطاء من شعبنا ،
يكشف المستور من حياتهم ، بلا خجل ، ويرصد صراغهم اليومي من أجل
الحياة ، ويفتقر على الاحلام والاصرار والاحباط والفشل والعمل الدؤوب ،
والفقر للشديد ، والمرض اللخيف ، في أعماله استلهم مقاومة الجماهير
وتضحياتها ، وقدم النضال الانساني بقوة وضغفه وبساطته ، والتحاير
بالجماعة حيث الحماية والأمان والاستمرار .

وفي سنوات قليلة . استطاع يوسف ادريس أن ينتزع مكانة مرموقة
بين الأدباء ، وتخطى الصفوف ، حيث كان يمثل الجديد في المجتمع ، التي
كانت تنهال فيه بعض رموزه الفكرية والأدبية ، مع انهيار الطبقات القديمة ،
أو على الأقل ضياعها وبعدها عن السلطة ، وإذا كانت أعمال يوسف ادريس
حظيت برضا معظم النقاد وغالبية القراء ، فقد اختلف الموقف مع مسرحياته ،
فقد أثير حولها جدل استمر طويلا ، مع ظهور مسرحية « القرافير » .

وكانت مقالاته وآراؤه وأحاديثه ، التي اختلف حولها البعض ، ولم
يرض كثيرا من قرائه عن بعض المواقف أو التصريحات في بعض المجالات
العربية ، والتي - ربما - كان سببها حرص يوسف ادريس أن يكون دائما
في بؤرة الضوء ، وبالنسبة نحن لا نتجاهل ذلتية الفنان ، ولكننا ننظر منه
أيضا موضوعيته .

وقد يجد الانسان صعوبة في الاقتراب من عالم يوسف ادريس الأدبي ،
وابوابه المتعددة ، فيقدر الحب والتقدير لمظم أعماله ، بقدر الغضب من بعض
مواقفه ، ونحن هنا لا نفترق من حياته الشخصية ، بل نعني المواقف العامة
المرتبطة به ككاتب وأديب ، وتزداد الصعوبة ، حين تحاول أن ترى بعض
أعماله القصصية بعين ، غير عين النقاد وبعيدا عن الحديث عن بناء القصة
أو لغتها ، وتدرك أن في هذا تمسك ، بل نفى للعمل الأدبي ، من حيث أنه عمل

أدبى متكامل . لكن ما حيلتى فالكاتب نفسه يغرى بهذه المغامرة ، بما قدمه من فهم وتصوير لفترة من فترات الفضال الوطني والثورى . ولقى أصبحت تاريخيا ، بل نجد - أحيانا - وصفا لأحداث ومواقف تاريخية لا نجدها بهذه الدقة وعمق الرؤية ، في كتب التاريخ التى تناولت الفترة التى صورها . ومن هنا جاءت بعض أعماله القصصية والروائية ، شهادات تاريخية لفترة هامة من تاريخنا ، وهذا ما سنحاول أن نرصده ، دون أى افتقادات على العمل الأدبى . فما نقدمه مجرد قراءة لبعض النصوص الأدبية نستكشف منها مواقف وأحداث ودلالات لها صلة بتاريخنا الوطنى والأوضاع السياسية التى مشناها .

المناخ السياسى

مع نهاية الحرب العالمية الثانية - ١٩٤٥ - نفس العام الذى التحق فيه يوسف الأريسي بكلية الطب - جامعة مؤلد (القاهرة فيما بعد) تزايدت المطالبة بالاستقلال ، وظهرت أحزاب وتيارات سياسية ، كان لها تأثير قوى بين صفوف الجماهير : جماعة الإخوان المسلمين - مصر الفتاة (الحزب الاشتراكى فيما بعد) - التنظيمات الماركسية - الحزب الوطنى الجديد - الطليعة الوفدية ، وطرحت هذه الأحزاب والفتيات أفكارها عن الاستقلال والحرية والعدالة الاجتماعية ، كما وجدت صحف ومجلات عديدة ، عيوت عن هذه الاقطار ، وبرزت أيضا في هذه الفترة حركة العمال والطلبة ، وأصبحت جزءا أساسيا من نسيج الحركة الوطنية الثورية التى تطالب بالاستقلال والحرية ، الى جانب الطلاب الاجتماعية الملة ، هذا مع الدموه الى تحديد الملكية الزراعية ، والتصدى لجنود الاحتلال والتصر والقوى الرجعية فى المجتمع ، ولم تستمر الأفكار التى طرحتها الأحزاب التى شاركت فى الحكم منذ عام ١٩٢٤ حتى ١٩٤٥ ، فقد ظهر عجزها عن تلبية احتياجات المجتمع فى الاستقلال والتحرر بجميع أشكاله ، هذا باستثناء حزب الوفد الذى لم يكن بعيدا عن حركة الجماهير ، وكانت للطليعة الوفدية بزعامة مصطفى موسى مثلة فى الأحزاب الجديدة وأفكارها الجديدة ، خاصة رفضها لأسلوب المفاوضات وطرحها شعار الكفاح المسلح .

وإذا كانت الأحزاب والتيارات السياسية التى ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية أصبح لها تأثير قوى بين الجماهير ، خاصة بين المثقفين والعمال والطلبة ، فلم يكن يعنى هذا اتفاق هذه الأحزاب على موقف موحد من الاحتلال والسلطة الحاكمة والقضايا الاجتماعية ، بل كان هناك صراع حاد بين الإخوان المسلمين من جانب والتنظيمات الماركسية والوفدية من

للجانب الآخر ، خاصة عام ١٩٤٦ ، والموقف من حكومة صدقي حيث أبدى الإخوان المسلمون وكذلك الموقف من « اللجنة الوطنية العمال والطلبة » - فبراير ١٩٤٦ - حيث ينادى الإخوان بتشكيل « اللجنة القومية » بالاتصال بإسماعيل صدقي وحكومته ، وانضم إليهم حزب « مصر الفتاة » وجبهة مصر التي كان أنشأها على ماهر - ١٩٤٥ - وحزب الفلاح الاشتراكي ، ولكن ما لبث الإخوان أن خرجوا من هذه اللجنة ، والتي انتهت بخروجهم ، و « الملاحظ أن الجماعة - الإخوان المسلمون - بعد الحرب العالمية الثانية أخذت على عاتقها التصدي للحركات التقدمية للمجتمع والتنظيمات الشيوعية رافعة شعار العداء للشيوعية ومحاربة الألساد ، وشنت هجوما مركزا على مبدأ التلهم ذاكرة أن « موقف الاسلام من الاغنياء وأصحاب رموس الأموال » - فليس بيننا وبينهم إلا أداء للزكاة (١) » .

جال السيد

في هذه الفترة - أي مع نهايات الحرب العالمية الثانية حتى قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ - شهدت الحياة السياسية نشاطا لم يحدث منذ عام ١٩١٩ ، وعام ١٩٣٥ ، كما عجزت الحكومات عن متابعة المطالب الشعبية المتزايدة فتعاقب على الحكم ١١ وزارة ، كما اجتاحت المظاهرات والاضرابات للقاهرة والاسكندرية ومعظم مواضع الميريات ، وصاحب هذا عمليات الاغتيال السياسي للسياسيين ، وضرب القنابل ووضع المتفجرات في بعض المؤسسات ، وعاشت البلاد فترة ارضاب لم تشهدها من قبل - حكم للمنعين - وأجريت أوسع عملية اعتقال للسياسيين من كل تيار - وسمع الناس من التفتيت وأساليب البشعة في تلك الايام للسياسيين

وقد بدأ عام ١٩٤٥ بأجراء انتخابات مزيفة - أجراها البعديون - في ظل الأحكام العرفية وقاطعها الوفد ، وفي ٢٤ فبراير كان مقتل الدكتور أحمد ماهر - رئيس الوزراء - ثم كانت الحركة النشطة مع بداية عام ١٩٤٦ حيث عمت المظاهرات الطلابية بالجلاء والاستقلال ، وكانت مظبة كوبرى عباس ٩ فبراير ١٩٤٦ ، والاضراب العام ٢١ فبراير ١٩٤٦ والذي عرف بمظاهرات الجلاء كما أسماه المؤرخ عبد الرحمن الرافعي ، وكان اعتداء جنود الاحتلال على المتظاهرين ، ولما سيرة الشعور الوطني العام ، وقف كل من مجلس النواب ومجلس الشيوخ جنبينهما في ٢٥ فبراير حادا على الشهداء ، وقررت لجنة العمال والطلبة يوم ٤ مارس ١٩٤٦ يوم الحداد الوطني ، يوم الشهداء وكانت الحركة الشعبية أسبق من الأحزاب والتنظيمات ، وأعلنت مصر - للشعب - الاضراب العام في القاهرة والاسكندرية ومعظم المدن ، فاهملت المدارس والمتاجر والمحال

العامة واحتجبت للصحف ، وكان أمين عثمان قد اغتيل في ٥ يناير ١٩٤٦ ، ثم زادت موجة الاغتيالات والارهاب واغتيال اللواء سليم زكي - حاكم دار العاصمة - ٤ ديسمبر ١٩٤٨ ، ومحمود فهمي النقراشي - رئيس الوزراء في ٢٨ من نفس الشهر ، والشيخ حسن البنا - مرشد الاخوان المسلمين في ١٢ فبراير ١٩٤٩ ، وجاءت المؤامرة الكبرى بحريق للقاهرة - ٢٦ يناير ١٩٥٢ ، وكان آخر الاغتيالات قبل الثورة مباشرة اغتيال الضابط عبد القادر طه - مايو ١٩٥٢ .

هذا الوضع السياسي المتفجر ، وأبطاله المجهولين من صفوف الشعب سجله وصوره الاكيب المتميز يوسف ادريس بامانة المؤرخ وعيقية الفنان ، واصبح بصورة حية ، بل شهادة تاريخية لأحداث هامة في تاريخنا .

ولتقف عند صورة واحدة من صور المظاهرات وما حدث فيها ، وكيف تناولها المؤرخون ، وصورها الاكيب ، والصورة الحدث ٤ مارس ١٩٤٦ - يوم الشهداء ، وسقف امام الحدث في الاسكندرية .

يقول للرافعي (٢) : « مر هذا اليوم بسلام في العاصمة وفي سائر المدن الاخرى ، عدا الاسكندرية فقد وقعت فيها حوادث دامية مروعة ، ولما وصل المتظاهرون امام فندق اطلانك الذي كان مخصصا لانتابة بعض رجال البحرية البريطانية ، شاهدوا العلم البريطاني مرفوعا على الفندق ، وكان رفعه في هذا اليوم بالذات تحديا بالغا للكرالة للقومية ، فاستفز هذا المنظر شعور المتظاهرين ، وأراد بعضهم انتزاع العلم فمنهم رجال البوليس ، ولكنهم تمكنوا من ازالته وتزيقه ، فبادر رجال البوليس الى تفريق المتظاهرين ، ثم تابعوا السير الى ان وصلوا الى كشك البوليس الحربي البريطاني للكائن بميدان سعد زغلول ، وكان عليه لافتة خشبية مكتوبة بالانجليزية فانتزعوها فاطلق الجنود الذين به النار عليهم ، واصيب منهم اصابات قاتلة وبلغ عدد القتلى في هذه الحوادث الالهية ٢٨ قتيلا والجرحى ٣٤٢ ، وقتل اثنان من الجنود البريطانيين وجرح اربعة » . هذه رواية للرافعي لاحداث الاسكندرية . وأوجزا المؤرخ طارق البشري (٣) - كما جاءت عند الرافعي - وايضاف ان الحكومة منعت النشر عن الحادث واصدرت بيانا رسميا ، ورد فيه ان للقتلى ١٥ ، والجرحى ٢٩٩ ونفس القصة أوردها أحمد حمروش (٤) ، ومر عدد كبير من المؤرخين على الحدث من الكرام .

فكيف صور الاديب يوسف ادريس هذا الحادث : أشار الى الحادث أنه في ٦ مارس وريها كان هذا خطأ مطبعيا ، لانه ليس هزوبا فنييا من للتسجيل ، لانه أشار الى أنه يوم الحداد على الشهداء الذين ماتو في ٢١ فبراير .

يصف اليوم بأنه يوم تاريخي ٠٠ « كنا أيامها بنمر بفقرة رهيبة من تاريخنا ، ويأتى هذا الوصف على لسان حمزة في حديثه مع فوزية : « عند محطة الرمل وجدنا مظاهرة كبيرة ممتدة من المحطة الى شارع سعد زغلول ، ولأول مرة كتبت بأشوف مظاهرات مش فيها طلبة بس ، انما فيها طلبة وفلاس كبار وناس ببجلايب وتجار وكمسارية ترمى وعمال وأولاد من الللى بيلموا سبلس ويمسحوا جزم وصبيان ورش ، الاولاد الللى بيقولوا عنهم القرواء ، ومرت المظاهرة بكشك استعلامات انجليزى ، كان مبنى بالاسمنت المسلح وأصبح مكانه الآن منتزه ، مرت عن أمام الكشك وكلفت له شبابيك يتطل على محطة الرمل وعليها يغط مكتوبة بالانجليزى ، بعض الاولاد الللى بيمشوا دائما على حواف المظاهرات حاولوا خلع يافطة فمنعهم الرجالة الكبار ، انما كان يحدث فى مثل هذه الأحوال الناس وقفت والتفت حول الكشك واتقته الناس لهم وكاتهم لم يروه من قبل ، وكلفت نتيجة توقف المظاهرة انها تفرقت حول الكشك فحاصرته ، أنا كتبت فى الناحية البعيدة عن شارع سعد زغلول فسمعت من الناس أن الكشك فيه سلاح وان للواحد ممكن يدخل ويشيل زى ما هو عايز ، الميدان سامقتها كان ملبان ناس ، وما شعرت بنفسى الا وأنا بابتح عن باب الكشك ، لقيته ولقيت ناس داخلين فيه ، للكشك من جوه كان مظلم وكان للواحد أول ما يدخل يلاقى أوضة كبيرة واسعة من غير شبابيك وفيه باب بيؤدى الى أوضة ثانية جولانية. ويدوبك أصبحت فى وسط اللأودة البرانية ومعايا ناس الا وسمعنا أصوات غامضة ٠٠ تك، ٠٠ تك ٠٠ تك سريعة وورا بعضها أنا عمرى ماسمعت متروليوز بيضرب وما كنتش أتصور أن صوته لما يضرب بيكون وأطى كده شعرت برهبة شديدة ، وجدت الناس خارجين من الأوضة الجوانية جرى وبعضهم بيقع على الأرض وينام وبعضهم بيصرخ وكل الللى قادر يجرى بيجرى ، فجريت خرجت بره ، وفضلت أجرى بعيد عن الميدان والحة كلها ، ومن غير ما أدري لقيت نفسى راجع للميدان ولقيته ساعتها منظره رهيب جدا ، الكشك ولو أنه كان كشك استعلامات كل ما فيه اشغال مننية الا أنه كان فيه أربع عساكر انجليز ومعهم أربع متروليوزات وقاعدتين مستعدين فى الأوضة الجوانية ومنظرين للناس لما يدخلوا عليهم فيروحوا فاتحين عليهم المدافع . فلما الناس جريت ومات الللى مات واتحور الللى اتحور ،

العساكر خافت وراح كل واحد منهم مصوب مدفعه من شبك ونازل ضرب في الناس اللي في الميدان ٠٠ وفي حقيقة كان الميدان اللي كان بيموج بالناس فضي خالص ٠ كل اصحاب البدل اختفوا لما اصبحت الحكيمة جد ٠٠ وكل اصحاب الجلابيب استخبوا في بداخل التهارات اللي بتطل على الميدان ، وتعرف مين اللي فضل لواحد في الميدان والضرب شغال من كل ناحية ؟ تعرف مين ؟ الاولاد اللي الانسان لا يعرف لهم اهل ولا يعرف لهم لباس ولا صنعة ، عيال صغيرين اكبر ما فيهم لا يزيد عن ١٥ سنة ٠ سمر ومعفرين وشعرهم منكش وعندهم خرق ٠ يعنى اللي فضل هم اللي بيسموهم الفوغاء ٠٠

وقفت في مخدل عطارة قريبة ، وقفت أتفرج ، المدافع نازلة صرب ، والاولاد غير مكتشرين اطلاقا ونازلين ضرب بالطوب والحجارة ٠٠ تصوري، بيضربوا طوب قصاص مترليوزات والحاجة المذهلة ان الواحد منهم كان يصاب زميله اللي بيضرب جنبه ويقع ويموت وهو واقف ونازل ضرب بالطوب ، وبعد شوية لقوا ان الطوب اصبغ لا يجدى ، فبصيت لقيت واحد منهم راح قانع جلابيته الخرق وبلها بنزين من عربية واقفة ووطى وفضل يجرى لفضية ما قرب من الكشك وراح راى الجابية المولمة من الشباك جوه الكشك ، وكان ده بداية تحول في المعركة ٠٠ بقى الاولاد يجروا ويجيبوا اى حاجة ٠٠ ورق ٠٠ خرق ٠٠ خشب وبيبلوها بنزين من العربيات ويجروا والرصاص حواليمهم وفوق دماغهم كاتبه ناموس بالقصبة ويفضلوا يجروا ومشر يحنفوها بعيد وخالص ، لا يصبروا على انهم يوطوا خالص لما يقربوا جدا من الكشك ويروحوا حذيفنها من نفس لاشبابيك اللي بتضرب منها المترليوزات ٠ ولما اشتتعت المركبة بقوا يدخلوا محل الطوانى المطل على الميدان ويجيبوا كرسيه ويولعوا النار فيها وييطموا وهم بيصرخوا صرخات الحرب ويجروا يرموها على الكشك وبدات النار ، وامتلا الميدان دخان ، واصبحت المنطقة كلها مليانة دخان ورصاص ونار وصراخ وتكتكة مترليوزات ٠ وفي وسط الدخان وفي وسط اللهول دا كله تنصت تلاقي العيل من دول اسمر لونه زى الترابوعريان وجسمهم بهيب وبيزحف على بطنه وشايل كرسي مولع والرصاص حواليه وهو ماشى بالكرسي في ثقة وامتداد ومصر على توصيله لحد الكشك ، يتاوموا ويحاربوا وعارفين انهم بيحاربوا الانجليز وعارفين ان الانجليز معاهم مدافع ومع هذا مصريين على حرق الانجليز الاربعة اللي قتلوا الناس مها مات منهم ، وخان للجوليس المصرى جه ووقف في اول شارع سمع ٠٠ ماكانش بيصل حاجة أبدا ، وكان العساكر والضباط شايقين الاولاد الابطال عاملين بيقوا واحد وراء الثاني وهم حينفجروا من الغيظ ، وحاولنا ان نفتح ضابط

أنه يتدخل ويأمر العساكر المسلحين بضرب الانجليز فبقى يكاد يبكي وهو يقول إنه لا يستطيع وأنه ليس لديه أولاد . بل بكى فعلا ، ونجح الأولاد أخيرا ، للكشك ولحق كله وبقي كتلة نار وغط اثنين من العساكر رافعين أيديهم وسلخوا أنفسهم للبوليس فاطلهم بقوات كبيرة عثشان يتحدر يحافظ عليهم وبقت بنادق العساكر المصريين ملى المرة دى الللى بتضرب عشان تحمى الانجليز . والعسكرى الثالث قالوا أنه احترق ، أما العسكرى الرابع فغط من الشباك ، فواحد ابن بلد اسكندرانى طلع جرى وراء وراح مشكله وطلع من جيبه مطوه وراح دبجه « .

هكذا صور يوسف ادريس الحدث الذى وقع بالاسكندرية - ٤ مارس ١٩٤٦ - سواء بمشاهدته أو سماعه لهذا الوصف الحقيقى أو تخيله ، فجميع هذه الاحتمالات أقرب لما حدث وما سجل من أرقام جافة فى كتب التاريخ حول عدد القتلى والجرحى ، فقد غاب الاتساع - الفعل - وهذا ما صوره يوسف إدريس ، وتظل هذه لوحة فنية تاريخية ليوم واحد من أيام وسنوات فضالنا الوطنى منذ أكثر من أربعين عاما .

ونلاحظ اهتمام يوسف إدريس بالفترة التى قضاها بكلية الطب - ١٩٤٥ - ١٩٥١ - واللتي ساهمت فى تكوينه الفكرى والادبى ، وكانت هذه الفترة من أخصب فترات تاريخنا الحديث منذ عام ١٩١٩ ، ولم تتوقف خلالها الماركسيستية ، واللتي ساهمت فى قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، وكانت كلية الطب من لبؤر الثورة التى لعبت دورا فى مجال حركة الطلبة ، كما كانت تموج بالتيارات السياسية المختلفة واللتي كان أبرزها : التيارات اليسارية باتجاهاتها المختلفة ، وجماعة الاخوان المسلمين ، ومن سيطر كلية الطب القيت قبلة على اللواء سليم زكى - حاكمدار العاصمة ، وكان يوسف ادريس الى جوار الطالب الذى القى القنبلة واللذى كان ينتمى الى جماعة الاخوان المسلمين ، كما كان الطالب عبد المجيد أحسن حسن قاتل النقراشى فى وزارة الداخلية من بين طلبة كلية الطب .

ويسترجع يوسف ادريس هذه الفترة ويصورها فى « العسكرى الأسود » - ١٩٦٢ - ويلقى الضوء على علاقته بزملائه وأصحابه ، الذين لم يكونوا معه فى نفس الاتجاه ، كان يجتمعهم جيل وايمان بدور هام : « كنت وشوقى من شباب الجيل الذى اصطاحوا على تسميته بالجيل الحائر ، صديقين بلا سبب يجعون للصداقة ، تفقت عنا الحرب العالمية الثانية لنجد أنفسنا هكذا زملاء فى كلية أو جامعة واحدة بنزعنات سياسية

وأراء في الناس والحياة لا يمكن أن يربط بينها رابط ويح هذا فكأننا
أصدقاء لا لأننا كنا هازلين في خلافاتنا اذ الحقيقة أننا كنا فيها أكثر
من جادين وتمسك كل منا برأيه ووجهة نظره كان يصل أحيانا الى حد ارتكاب
الجريمة . ربما السبب في الصداقة المهيمنة الكبيرة التي جمعتنا أنفسنا كنا
جميعا نؤمن رغم اختلاف طرقنا ووسائلنا أن لنا رسالة واحدة
نحن مبعوثوا العناية لتحقيقها ، انقاذ بلادنا وتغيير مصير شعبنا تعبيرا
خفريا والى الأبد ، كان - شوقي - أحد زعماء الكلية وأحد زعماء
مذهبه ، ولكنه أبدا لم يكن ذلك المتهوس الاحق الذي لا يفلح معه تفاهم
أو نقاش ، كان قائما على استعداد المناقشة أكثر الاراء بمدى من رايه ،
يوجب بابتسامه واثقة ولا يثور ، يتمتع بطاقة ارادة هائلة ، الى أن
حدث ذلك الحادث للسياسي الذي هز البلاد - اغتيال النقراشي - وقبض
على شوقي وأدخل للسجن تمهيدا لمحاكمته » .

ويغرينا يوسف ادريس بتتبع التاريخ والسياسة في أعماله ، بما
يقدمه في صفحة ١٢ - المسكرى الأسود (١) . من جيله الذي يفضيه ويضفي
شوقي - الذي اعتقل - ويتحدث بوضوح عن التاريخ ، تاريخ تلك
الفترة :

« لا أعرف اذا كنتم لازتم تتكلمون تلك الفترة من تاريخنا القريب ،
ولكني متأكد أن جيلنا أبدا لن ينساها ، جيلنا الحائر وأعوام ٤٧ ،
٤٨ ، والاحكام العرفية ، وعهود الارهاب للبشع الخيف ، تلك الفترة
كانت أول ضربة تلقاها جيلنا . خرجنا من الحرب - الحرب ثمانية
لثانية - لنجد جيوش الاحتلال ترتفع في أرضنا ، ثرنا ، فحاولوا الضحك
علينا والاجلاء الصوري الى القنصل وفزايد ، ثرنا مرة أخرى مضالين
بالجلاء الكامل ، والكفاح المسلح ، وهذه المرة ضربونا جاعوا بحولة
الباشا وضربنا علقه كوبرى عباس ، وحاول أن يضرب أكثر فقتل ،
فجاءوا بحولة باشا آخر ليكمل اللقطة ، واكملها ، فتح للسجون على آخرها ،
سلط الارهاب بكل اشكاله ، كهم الامواء ، أخذ الاصوات ، أطلق للعلاء ،
وبعد أن كانت كليتنا تموج بالمؤتمرات والخطب والفلوار أصبحت تخرج
بالبوليس السياسي والاشاعات والخوف وحرب الاعصاب وتشتت شملها
للجيل ، دخل السجن بعضه ، والبعض اختفى وهرب في الارياض والمجن
للبعيدة ، وأحيانا داخل نفسه ، حفر حفرة عميقة في صدره ، دفن فيها
ثورته ومعتقداته ودم عليها وأصبح همه الوحيد أن يزدحم عليها أكثر .
ويدعى عكس ما يعتقد ، في تلك الاثناء شاعت قصص التعذيب ، وطار
صيت للمسكرى الأسود وما يفظه بالمسلحين المعتقلين وأصبح رذا لكل
ما يناله جيلنا من ضربات ، وأصبح هو مبعث رعب للجيل » .

بهذا الفهم السياسي لما حدث لجبل يوسف أديس وما صورته من نتائج الإرهاب والتعذيب للمعتقلين السياسيين في العسكرية الاسود ، وما حدث للذين لم يعتقلوا ، صور يوسف أديس العلاقة بين السياسيين على اختلاف مذاهبهم والسلطة التي تسيطر الإرهاب بكل أشكاله ، لم يقف عند ما حدث في نهاية الأربعينات بل ما قدمه يمتد الى ما حدث بعد الثورة أعوام ١٩٥٤ ، ١٩٥٩ ، وإذا كان العسكرية الاسود ، رمزا للإرهاب والتخريب ، فقد كان شوقي رمزا للسياسي الذي واجه الإرهاب « فل مسجوناً لا يفرج عنه ولا يقدم للمحاكمة ولا يواجه بتهمة ، أشياء لا تحتج الا في عصور مظلمة ، أو في بلاد - رغم العالم المضيء - لا تزال تحيا في تلك المصور ، لم يفرج عنه الا بعد انقضاء فترة طويلة » .

اما عن نتيجة ما حدث لشوقي ، فكان شيئا مرعبا ، شيئا مخيفاً ، لقد تغير تغيراً كاملاً ، « لم يبق لمينيه حتى للأمة التي تميز عيني كل كائن حي » يتأمر مؤامرات صغيرة ، ينافق ، يكذب باستمرار بلا سبب « أرى شوقي الذي طلبنا قهره هؤلاء الأطباء أنفسهم وهم طلبة باعتباره للزعم والكمافح يصبح ليس محط سخريتهم فقط وإنما محط استمزازهم واحتقارهم أيضاً ، وانظر الى شوقي وأدق فيه وفي شخصيته فاجس وكأنه مجروح ، جرح جرحاً شاملاً من قمة رأسه الى أطراف أقدام شخصيته ، ان شوقي وإن ظل في ظواهره بشراً فهو في حقيقته لم يجد يمت الى البشر »

لما العسكرية الاسود ، أو عباس محمود الزنغلي - كما جاء في الرواية - فكان معلماً أن يضربهم ، يضرب بعضهم لكي يعترف ، وآخرين مجرد الضرب وهذا للكيان ، الضرب بمختلف أشكال الضرب ، بالعصى ، بالكرايبيج ، بالحذاء ، بالنبوت ، باليد الصارية النجدة ، وكان مجرد مرآة بالهالة المتجيلة به من أبشع القصص يثير الذعر في القلوب ، وحين يضرب كان من يراه لا يظن أنه يمت الى الانسان أو الحيوان بصلة ، ولا حتى للكلاب ، والأبشع منظره وهو يستمتع بتخريب كائن حي وانسان ، والمضروب يتحول إمامه الى كتلة للحم المذعورة التي تصرخ في فزع أعمى ميلاً بفعل مشهدها أكثر من أن يغويه بالضرب أكثر والتمتع بلذة الهجم أكثر ، وأنت لا تشعر بالضرب حين تكون حراً تردده أنت تشعر به ، هناك ، حين يكون عليك فقط أن تتلقاه ولا حرية لك ولا حق ولا قوة لديك على وده ، هناك تجرب الاحساس الحقيقي بالضرب ، بالمضرب ، الم الاحسان ، حين تحس أن كل ضربة توجه الى جزء من جسدك توجه معها ضربة أخرى الى كيانك كله .

وكان عباس أو العسكري الأسود من بين جميع الذين كان يعهد اليهم بضرب السياسيين كان هو أكثرهم توحشا وتغانيا ، وكان قد رآه رئيس الوزراء - في ذلك الحين - فاعجبه وضمه لحرسه وأعطاه حمية للجوئيس السياسى عنفما اكتشف أن له في القسوة وتجر القلب باعا ، وكان اباشا ورئيس الوزراء معجبا به أشد الاعجاب ، وكان يعتبره نموذجا للرجل الكامل ، وكانت ترقياتته وخطاباته شكر له ومنحه نوط الواجب من الدرجة الثانية « تقديرا للجهد المشكور الذى بذله في أداء واجبه وانتعانى في خدمة مصالح الدولة العليا » .

وبعد زوال حكم الارهاب وبداية مراجعة الجرائم التى ارتكبت في ظله ، ورد خطاب أرسلته المحافظة الى الحكيمباشى تطلب فيه توقيع الكشف الطبى على عباس محمود الزنفلى - العسكري الاسود - لاثبات عجزه الكامل تمهيدا لفصله من الخدمة ، وكان الحكيمباشى الذى سيقوم بهذه المهمة هو الدكتور شوقى والذي يعرف عباس الزنفلى جيدا ، « للى قد يضرب فيه من صباحة ربنا ولغاية الساعة خمسة ٠٠ سبناه بيضرب فيه » ويحدث للكلاء بين شوقى وعباس الزنفلى ٠٠

— افنت عباس الزنفلى ؟

ورفع الرجل رأسه وأبقى نظره المينة معلقة على ملايح شوقى تتلقى الرذاذ الخارج من فمه ويصفعها زفيره المحموم الذى كان واضحا أنه ينزعه من أعماق سحيقة ، من جروح بالغة اللحم ، بالغة الألم ، أعمارها سنين ، وقروحها حية لا تزال رغم كل الحق والزمن .

— ما تستعبطش ، ما تعملش انك ناسى ، مش فاكرك الحنبر ٠٠ مش فاكرك عاق الساعة خمسة مش فاكرك الكرياج ٠٠ مش فاكرك الدم ٠٠ فين صراخك يا وحش فين ٠٠ فين نعل جزمك الحديد لازم تفنكر كويس ما تنفاسش ، أنا مش ناسى ولا حد ناسى ولا حد حينسى ، انطق ولكن ما كاد صراخ شوقى يستحيل للى عواء ، حتى أصابت عباس اهتزازات عاصفة لم تلبث أن تكشفت عن نظرة ذعر ، وبدأ ينكمش ويصغر حجمه ويتكور ، ولم يكف شوقى عن عطائه الا حين فلتحت الكرة البشرية معها بعواء اختلط بعواء شوقى وعلا حتى أسكته ، عواء مرعوب ثم باك ، ثم عال مجنون مرتفع وانقلب العواء الى هبهة كهبهة الكلب « الراجل بقى يهيهب زى الكلاب ويموى زى الحياية » والكرة البشرية تتفرد ويمتد منها فم طويل وينفتح وينغلق في كل اتجاه ويهيهب هاوماهاو . ويعمل

بإظهاره في جلده تجريحا وتمزيقا الى أن هوى على لحم ذراعه ويضغط
والدم يتساقط من فمه ويختلط بلسابه ، وهناك قطعة لحم ممهامة التي كان
تد نجح في نهشها من ذراعه ٠ « لحم الناس ٠٠ التي يذوقه ما يسلاه ٠٠
يفضل بعض لنشا الله ما يلقاش الا لحمه » ٠

وجاء تصوير يوسف ادريس في روايته - العسكري الاسود - مرعبا
ومغزعا ، في محاولة منه لتجسيد ألم التعذيب - الاعانة - التفتير الذي
يصيب الضحية والجلاد ، والذي شقت شمل الجيل ، ويشقت كل جيل ،
وجاءت رواية العسكري الاسود لتصور مواجهة السلطة للتضال السياسي
وللعلم السياسي ، ولماذا يصنع الارهاب في البشر ! واذا كانت نكرة
الارهاب الاولى ٤٧ - ١٩٤٨ توقفت بالانتخابات التي جاءت بحكومة
الوفد - يناير ١٩٥٠ - ودب النشاط السياسي من جديد ، وان اختلف
عن الأربعينيات ، ورفضت نفس للشعارات السالبة ، الغاء معاهدة ١٩٣٦
الكفاح المسلح ، وطرح القضايا الاجتماعية ، ولعبت الصحافة دورا هاما
بما كانت تتمتع به من حرية - غير مطلقة - حتى ألغيت المطامعة ، وعادت
صورة النضال تبرز من جديد ، بدأت المجموعات السياسية تتجمع في منطقة
القتال ، وبدأت العمليات الفدائية ضد معسكرات الاحتلال ، وكانت
مواجهة المحتلين باطشة ، عنيفة ، ولم يؤثر ذلك في الموقف ، بل ازداد
صلابة واستمرارا ، وعادت من جديد مظاهرات الشهداء ، حتى كانت
مفتحة الاسماعيلية ، ومؤامرة حريق القاهرة بين الانجليز والسري ،
لضرب الحركة الوطنية واطفاء شدة النضال التوجه ، لاحكام السيطرة
على الشعب من جديد ٠

وجاءت رابعة يوسف ادريس - قصة حب (٧) - لتصور لفترة أخرى
من التضال السياسي والنضال الثوري وزمنها يبدأ من ٢٥ يناير ١٩٥٢
وتنتهي في اواخر شهر فبراير من نفس العام ٠

في قصة حب ، نجد المهندس حمزة - أحد المناضلين - الذين
شاهقوا أو شاركوا في فترة الأربعينات ، وأفلت سليما من ارماب ٤٧-١٩٤٨
ولم يتشتت مع الجيل الحائر ، بل استمر في نضاله ، وأدرك أن وجوده
ونضاله مرتبط بالجماعة ، بالشعب ، بالجمهير ، وكل شيء كان يراهم منظار
النضال التي وهب نفسه من أجلها ، وقد يرى البعض أن حمزة ، نموذج ،
بعيد عن الواقع أو أن الرواية برمتها قد كستها نسخة رومانسية ، رومانسية
الثوري ، حلمه ، أو بشكل تعليمي يكون حمزة النموذج - البطل - كما
يجب أن يكون ، ونسارع بالقول أن الواقع والحياة أغنى بكثير من هذه

التفسيرات أو التلويحات ، فالمهندس حمزة - نموذج مجسد لعشرات ولا
أقول مئات الأبطال مناضلين عرفهم تاريخنا الحديث والمعاصر ، ولكن
عيقرية يوسف ادريس في تصوير هذا البطل وعلاقاته العائلية وتأثير
الأحداث عليه وأسلوب مؤلفه لهذه الأحداث ، ونلمح أحيانا ، تعاطف
الكاتب مع بطله ونحس أحيانا أنه كان للنموذج الذي كان يتبنى أن يكون
.. ولكن ..

من السطور الأولى للرواية ، تتضح معالم حمزة ونظرته للحياة
وللأمور ، والتحامه بقضيته ، بثورته ولا يرى غير ذلك « كانت الوجوه
التي تقع عيناه عليها جادة صارمة يخيل إليه أن بريحا شرر رغبات
كامنة تتحرر ، وانطلاق ثورة ، وعندما كانت تقتلها إلى الأصوات ،
كان يجسبها دائما حفيف مظاهرات أو جثث اضرابات » وفي طريقه إلى معسكر
التدريب ، وهو عضو للجنة المسئول عنه ، استمع حمزة إلى أحاديث
الناس ، « لا مشادات ولا اعتذارات ولا نكات .. الانجليز .. الانجليز
.. الكتائب والفدائيين وكفر عبده والدبابات ، أرسكين والعساكر المصريين
.. أربعة انجليز اتقتلوا .. محطة المياه التمنفت .. ليهم يوم ولد الكلب
لو فيه سلاح .. لازم سلاح .. نجيبه منين .. م الحنيا الواسعة »

ويذهب إلى « القرية » بمديرية الشرقية وقد انتهى من الاتفاق على
صفقة سلاح ثلاثة رشاشات وخمسة مسدسات وصندوق ذخيرة ، وفقت
ساعة الثامنة والنصف واستمع حمزة مع أهالي البلدة إلى الأخبار ، ولم
يسمع حمزة الراديو يعقب على مذبة محافظة الاسماعيلية وتأتي الأخبار
من القاهرة لندن تعلن : أن الأحكام العرفية قد أعلنت في مصر والحرائق تحتاج
المساهرة ، والأطباء ينجحون في الشوارع ، للسلب والنهب والقتل يدور
على قارعة الطريق ، وأدرك حمزة أن الحالة تنذر بخطورة بالغة وتحرك على
الفور إلى القاهرة ، وعلى مدى شهر يولجه حمزة الصعاب من أجل استمرار
النضال واستمرار العمليات الفدائية ضد الانجليز ، في الوقت التي أصبحت
الجرائد فارغة خاوية ، اختفت منها تماما أبناء الكتائب والمركة ، ويهرب
حمزة عند أحد أصدقائه - بدير - عدة أيام ، وقتولد علاقة حب بين حمزة
وفوزية . وكما يتنامى الحب يتنامى وهي فوزية بالقضية التي يعيش من
أجلها حمزة .

وفي حوار بدير مع حمزة ، أو من خلال مواجه حمزة ، التي فسدت
تصيب الانسلان في الإزمات والضيق ، يحسم حمزة الموقف بأنه سعيد بحياته
« أنا ما ليش حياة خاصة .. أنا وضعت نفسي وحياتي في خدمة الشعب ،
لذا استخدمت الحاجة أنى أهرب أهرب .. أسجن أسجن .. أموت أموت ..
مطامحي هي بالضبط مطالب للشعب العامة ، جوازي يخدم قضيتنا مش يكون

حسابها » ويعبر حمزة ليجدر أسباب اختلافه : « أنا مختفى وباتقادي للقبض على بش عشان خايف من السجن أو الاعتقال .. أبدا .. أنا شاييف بس أن الشعب محتاجى ومحتاج لغيرى عشان نخطمه وندخل بين معركته الفاصلة ولذلك أنا باعتبر نفسى أمانة من أمانات الشعب لدى نفسى لازم أحافظ عليها ولازم أحميها عشان تقوم بدورها ، المهم أنك توافقنى على أننا لا يمكن أن نتخلص من اللوزارات الخائفة دى إلا باستئذان الكفاح المسلح ضد الانجليز لأن هم العدو الأساسى » .

ويستطيع حمزة بموقفه وتصرفاته الواضحة المحددة ، أن يحصل على استمرار الكفاح ضد الانجليز ، ويستطيع أن يؤمن نفسه ، فتنقل فوزية الديناميت ويجد حمزة المساوى والامان بمساعدة اسماعيل أبو دومة وزوجته وابنه وسيد محمد ابراهيم وغيرهم ، وحين أطبق عليه الخناق لم يجد حمايته الا فى بحر الناس ، الذى لا ينضب ، واستطاع أن يجرى بلا نظارة ، كان المكان الامين هو قلب الناس ، ورأى على الجدران : عاش الكفاح المسلح .. التحرر طريق السلام .. لاعبو قريق الأسد المرعب ، ورأى اطفال روضة عائشات من المدارس وفى شعور عن أشرطة جهراء وناس كثيرين ، كثيرين من أمامه ، ومن خلفه ، وعلى جانبيه وفى كل مكان .. ويستمر حمزة ..

وتقوم ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، ويعبر يوسف ادريس عن مرحلة جديدة من مراحل النضال مع خروج الانجليز ومع تأميم قناة السويس ، ويأتى العنوان الثلاثى وتتجلى المقاومة الشعبية فى بورسعيد وتعود الروح للنضالية الى الجيل الحاضر والجيل القديم والجيل الجديد ، ويصور يوسف ادريس هذه الروح فى مجموعته « البطل » (٨) .

فى « النشم الأخير » وفى طريق المعاهدة وتروعة الاسماعيلية ، على « الأرض اللغمة بالتاريخ » ، يتعاقب الشهداء وتتداخل الأحداث منذ الثورة العربية حتى جلاء الانجليز - طبقا لمعاهدة أكتوبر ١٩٥٤ - فى يونيو ١٩٥٦ ، على مدى ٧٠ عاما معارك دائمة فى كل فترة ، على نفس الأرض ومن أجل الهدف الواحد ، اجلاء الانجليز ، وتحقيق الاستقلال ، فى مجموعة « البطل » وبعد عشر سنوات من تصويره لما حدث فى الاسكندرية عام ١٩٤٦ ، يعود ليصور مجموعة من الصبية والشباب ، يشاركون فى أحداث بلادهم فى تأميم القناة ، « صح » وفى الحديث عن مواجهة الانجليز فى الحوان فى قصة : « هو .. حية لعبة » و « البطل » أحمد عمر ، الذى أسقط طائرة فرنساوى نفس المصارك ، ونفس القضية ، وتتغير الأشخاص ويتبدل الزمن ويظل النضال مستمرا من أجل الاستقلال والحرية وحياة أفضل ، ويجد الكاتب الذى يعبر عنه وفاء لشعبه وتقديره لابطله ، وقد عبر عن ذلك يوسف ادريس بوعى وصدق وفن عظيم ، قدمنا منه بعض اللوحات وبعض المواقف .

المصادر

- ١ - طارق البشرى - الحركة السياسية في مصر ١٩٤٥ - ١٩٥٢ - ص ٧٣ -
الطبعة الثانية - دار الشروق - القاهرة .
- ٢ - عبد الرحمن الرافعي - في أعقاب الثورة المصرية - الجزء الثالث - ص ١٨٦ -
١٨٧ - الطبعة الأولى - ١٩٥١ - دار النهضة المصرية .
- ٣ - طارق البشرى - المصدر السابق - ص ١٠٣
- ٤ - أحمد حبروش - قصة ثورة ٢٣ يوليو - ص ١٠٦ - الطبعة الأولى - ١٩٧٤ -
المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت .
- ٥ - يوسف ادريس - جمهورية فرحات - قصة حب - ص ٩٧ - ١٠١ - الطبعة
الأولى - المكتب الذهبى - يناير ١٩٥٦ - القاهرة .
- ٦ - يوسف ادريس - المسكوى الاسود - قصص - ١٩٦٢ - دار المعرفة -
القاهرة .
- ٧ - يوسف ادريس - جمهورية فرحات - المصدر السابق .
- ٨ - يوسف ادريس - البطل - مجموعة قصص بحرية - ١٩٥٧ - دار الفكر -
القاهرة .

قراءة في أدب يوسف إدريس

محمود عبد الوهاب

يحيى مصطفى طه - بطل رواية يوسف إدريس البيضا - شساب
في الخامسة والعشرين قدم من إحدى قرى الحلقا وفي قلبه لعائلته وأهل
قرينته شعور عميق بالحنين والولاء والامتنان . عاش في القاهرة الأربعينيات
طالباً بالجامعة وطبيباً وعضو جماعة تقدمية ومحرراً بمجلة تصدرها
الجماعة .

أضاعت وعيه للفكرى والسياسى دولبات الحياة السياسية بالعاصمة :
مظاهرات الطلبة وأضرابات العمال ومؤتمرات الأحزاب وصحف المعارضة
ومنشوراتها السرية وفرق الكفاح المسلح ضد القواعد الانجليزية .
وأرهفت وجدائه ندوات الأعب وعروض التمثيل والأوبرا والباليه . وأتست
روحاً لفقراء المدينة في أحيائها الشعبية وفي محيط عمله كطبيب بورش
السكك الحديدية .

يتعرف يحيى على سائقي اليونانية الجميلة التي تطوعت للعمل
بالمجلة أيماناً منها بعدالة القضية المصرية فيبلغ إعجابه بها حد الافتتان
وحين يستقبلها في منزله لأعطائها دروساً في اللغة العربية يتحول إعجابه
إلى هوى مشبوب . كان حبها يتغلغل حتى أعماق أعمائه وكان ينمخب
كى يشعرها بحبه : بالقصائد والخطابات والاعتراف المباشر والانتفاع
الحسى . . بالنجوى الحميمة وإنفجارات الغضب وعواصف الدبور لكن
سائقي تظل هناك : الزميلة ورفيقة الحرب الأجنبية للأبيدة كل البعد عن
دفع عواطفه ومرارة انفصاله .

كانت علاقته بسائقي ذات الطابع السرى قد دفعته الى التخلص
من مسكنه بالحقى للشعبى واختيار مسكن جديد فى حي الزمالك حيث الأجانب
والمصريين المولعين بتقليد أساليب الحياة الأوروبية وكانت أجتتماعات المجلة

قد تحولت الى دوامات من الجدل العقيم يحاول فيها يحيى اقتناع زملائه - دون جدوى - بضرورة تعريب المجلة وتمصيرها واضفاء ملامح الواقع المحلى والوطنى عليها .

كان يحيى وسانتى وأفراد الجماعة يعيشون على أرض مصر ويخالطون أفراداً من شعبها لكنهم معزولون عنه وكثرتهم جالية اجنبية تستلهم افكارا اجنبية (هيجل وبول ليلوار وشيلى وميزون ٠٠ الخ) وتقتنق فنونا اجنبية (رemy كورساكوف وموزار وبيتتهوفن وسيزان ٠٠ الخ) وتتداول فيها بينها شعارات ورموزا ومصطلحات اجنبية .

كان يحيى قد اعتنق فكر الجماعة وانتمى الى تنظيماتها كى يصبح احد طلاب الكفاح الثورى لتحقيق العدل والحرية والكرامة لجماعه شعبه ٠٠ طليعة تقود للجماعه وتعمل معها وبها ومن خلالها . لكن يحيى صار يشعر مع الجماعة ببرد العزلة وحشة الانفصال لا عن شعبه فحسب بل عن انبثاء الحى وأهل القرية وأفراد الأسرة .

كانت سانتى البيضاء الاجنبية وجها ولسانا وثقافة هى الوجه الآخر لجماعة تدعى انها طليعة ثورية لشعب لا تعرفه ولا يعرفها .

كتب يوسف ادريس فى مقدمته القصيرة لهذه الرواية (١٩٥٥) انه أراد أن يسجل فيها مرحلة هامة وخطيرة من عمره وعمر بلاده . وفى تقديمه أن البيضاء (الرواية والسيرة الذاتية معا) لا توثق نصب لاحدى تجارب النضال الثورى فى مصر الاربعينيات ولكنها توثق ايضا لموقف يوسف ادريس للنقدى من فكر وأساليب عمل بعض فصائل اليسار المصرى .

كان يؤمن بأن الفكر الاشتراكى يتجاوز بالقارىء دوائر الفكر الغيبى والديالكتي والوجودى ويضىء وعيه برويا معاصرة للوجود ٠٠ رؤيا لا تكشف فحسب عن قوانين الواقع عبر مستويات الفيزيائية والبيولوجية والنفسية والاجتماعية ولكنها تنقل القارىء من دوائر القابل والتعسف والنوايا الطيبة الى دوائر العمل الايجابى النظم القادر على مواجهة الظلم الاجتماعى وللتحدى لادوات قهر الجماعه وقمع تطلماتها المشروعة . لكن امتلاك هذه الرؤيا بكل ما تتميز به من حق وشبه لم تكن عند يوسف ادريس سوى الخطوة الأولى على صعيد الاستعداد لاتجاز التغيير الجذرى لاسس النظام الاجتماعى السائد ولرساء اسس جديدة أكثر عدلا وانسانية وأكثر توافقا مع روح العصر ٠٠ خطوة لا بد أن يعقبها عكوف على دراسة الواقع الاجتماعى المحلى بكل ابعاده وأعماقه وخصوصيته والبداع تصور

خاص لحقائق هذا الواقع ولابتكار الأساليب المناسبة للعمل الثوري على ضوء هذا التصور . فإذا تكاملت لبذور الفكر الجديد كل عوامل الانحساب فلا بد من تهية الأرض لهذه البذور باقتحام أعماق أممات الوجدان الشعبي رسوخا وأكثرها خفاء وإتلاء بالثوابت والمسلمات وكشف ما عتري هذه الهياكل للفكرية من أمراض التآكل والتصدع والامتداد إلى ما يزال حيا منها واستخلاصه من شبكة التجنود الميتة والذباتات اللطيفية والاعتشاب السامة ليصبح هذا التراث الحي النابض بالاصالة والمراقة هو نقطة البدء وموقع للتواصل وركيزة البناء الروحي الجديد .

كان يوسف ادريس ينادى بعيدا عن بعض فصائل اليسار العربي التي توهمت انها قادرة بسحر ما اعتنقته من مفاهيم نظرية واجابات جاهزة ودروس مستخلصة من تجارب ثورية اجنبية معاصرة . . قادرة على انجاز كل مهام التخطيط والتفسير والدعوة والتحريض والحشد والتنظيم بل ومبادرة على استشراف المستقبل القريب والبعيد وتشكيل رؤى للحالين والمبدعين .

كتب يوسف ادريس مسرحية المخططين ليسخر من الخواء العقلي والروحي لهذا الفريق من الثوار الذين يعبدون النصوص فتعميهم عن رؤية الواقع في خصوصيته وتحولاته والذين يطمعون تحدرات أتباعهم على النقد والابداع حتى لا يبقى لهم الا ذاكرة البغاوات والذين يختزلون العالم الموضوعي والانساني - بكل ما فيها من ابعاد وتنوع وتعدد - إلى معادلات صالحة لكل زمان ومكان والذين يرفعون لافتات تقصية لكنهم عاجزون عن التقدم لنقد ما حققوه من انجازات صغيرة او كبيرة ومواصلة تطويرها واستشراف الآفاق الجديدة التي تلهما للكشوف العلمية والتجارب الثورية المعاصرة .

في رواية البيضة ومسرحية المخططين كان يوسف ادريس يساريا ينقد بعض فصائل اليسار ويعترض على اساليبيها في الدعوة والدماية ويرفض أن يظل معها أسيرا لها ومشها المحددة المعزولة عن حركة التيارات الوطنية والقومية والاجتماعية الفعالة والمؤثرة في صفوف الجماهير المعيشة .

وتظل أحد هموم يوسف ادريس العميقة هو البحث عن كيفية الاقترب والتماس والتواصل والتفاعل مع الكونات الوجدانية لجماهير الأمة : مكونات ترسخت فيها عبر دهور قيم الولاء والطاعة للآب والجد وشيخ القبيلة والحاكم وتضمت فيها طقوس الشكوى والمضاعة لسكان الضرع في

المعبد والكنيسة والمسجد وتناولت فيها الأسوار الصالبة حصول الذات الفردية لتكفل لها قليلا من أمان هش وتراكمت فيها حالات من قداسة حول عقد الملكية وحقوق الميراث وغشاء البكارة وعواطف الأبوة والإهومة •

كانت حيرة يوسف أدريس وبحثه الدائب عن الشكل المناسب لتجسيد رؤاه الفنية هي حيرة من يدرك بعد المسافة ووعورة الطريق وفرة جراحة الفصل والوصل في عمق عميق من عقل الأمة محصن بالأسوار ومدجج بنصوص التحريم والتجريم •

كان مثل لاميحي السيرك في قصته أنا سلطان قاتون الوجود تجار قواه الابداعية مثل مضخة تحاول باستماتة الوصول إلى مياه الجمهور العميقة وسحبها لتصعد إلى مستوى ما يبثه من فكر جديد آملا أن يحدث التفاعل بينهما فتنمو الدهشة والحيرة وينبثق هاجس الشك في اللولسوخ وتقلقل قيم موروثه تخلفت عن عصور بائدة وتتخطى ثغرة في حواشي الحرم والمظور والمكروه والناموس ربما تكفى ليتسرب منها شعاع من نور العصر •

وويكتب يوسف أدريس القصة القصيرة والولاية فيستلهم من تراثنا روح الراوى والسامر والحكيم والشاعر والنطلق من ابداعاته القصصية والروائية روح مصرية خالصة تبوح بأسرارها بحرارة وعفق وتدفق وتمزج حكمة العقل بجفاء العاطفة بمرح الفكاهة وتوازن بين متطلبات الحكى العفوى المنطلق وضرورات البناء الفني المحكم •

ويجرب يوسف أدريس القصص من موقع الراوى المهيمن على عالمه المحيط بماضيه ومستقبله بالفسر لاحداثه والمطلق عليها بالشرح والنقد والتقييم والقادر على اقناع القارى بقوة النطق وفكاهة البرهان ووجاهة الحجة •

ويجرب المكوف على رصد التفاصيل للنفسية الدقيقة في لحظة ما فاصلة في حياة أبطاله وتقبس نذر التحولات الفكرية والوجدانية في أعماقهم منذ بدايتها الواهنة حين تبرز ببطء لا تكاد تلاحظه العين من قلب ظلام يججو كأنه ليل بلا آخر أو حين تنطفئ في ذروة وهج شمسي يبدو كأنه لن يمقره أبدا غروب أو انحسار ثم حين تنو - تلك التحولات - حاملة معها ظلالا كثيفة من نقيضها حتى يكمل نموها ويبلغ أقصى امتدادات تحققه •

ويكتب يوسف ادريس السرحية ذات الفصل الواحد وذات الثلاثة فصول ملتزماً بقواعد البناء الفني التي استخلصها التقاد من أفضل النماذج المكتوبة في الأدب الأوربي لكنه يتوقف ليتسائل عن جدوى الكتابة من خلال هذا الشكل الأوربي وهل يستطيع كاتب ما المساهمة في أحداث أدنى تحول في وجدان شعبه بكتابه مضامين مصرية في أشكال أوربية ؟ وهل تستقيم المعاني في هذه الثنائية التي تحمل في ثناياها تصوراً مكانياً لمهايم هي بطبيعتها زمانية ؟ ليس الشكل في حقيقة الأمر هو ذاته التجربة الفنية بعد أن بلغ نماذج عناصرها وتفاعلها وتصارعها نهاية النمو وتبام 'الاكتمال' وأوج الذروة ؟ ألم تخلق تلك الأشكال عبر حوار طويل بين الكاتب الأوربي وجمهوره ؟ ألم تتكون جمالياته عبر تحورات المهتم للكاتب الأوربي استجابات قرائه وإثمرها بحثه الدائم عن إضافات لما تم انجازه في وعي الجمهور وحساسية استقباله وقدراته على التفوق ؟

لشكل الأوربي إذن هو ثمرة الثقافة الأوربية والالتزام بقواعد هذا الشكل يعنى الاتعزال مرة أخرى عن الجماهير والتحول مع هامش محدود من مثقفي العاصمة والمدن الكبرى .

ولان يوسف ادريس كاتب مهموم بالتواصل مع جماهير شعبه فهو يتوقف للتعامل الاشكال الفنية التي يقبل عليها جمهوره .

ويكتب مجموعة مقالاته عن المسرح العربي ليقدم حصاد تأمله في أشكال من العروض الفنية لا تقدم على خشبة المسرح ذي الصبغة الأوربية والتقاليد الأوربية في الأداء . . عروض تقدم في الأجران والأسواق وشوارع الموالد . . لا يقدمها ممثلون محترفون ولا ينقسم فيها العرض الى خشبة عالية ومتفرجين اذ من قلب الجمهور يخرج الممثلون ليقدموا عرضاً حافلاً بالفكاهة والطرافة وفنون المحاكاة والسخرية ويظل ما يقدمه الممثلون مرتكزاً على استجابة الجمهور وتطبيقاته ومساهماته .

ويكتب يوسف ادريس مسرحية الفرافير مستلهم من سامر القرية شخصية الفرغور : ذلك الفلاح البسيط المتميز بالذكاء وخفة الدم وموهبة التملق القوي اللامع والقوة على المبالغة والمضحكة في تقليد الشخصيات والسخرية من الجميع حتى من نفسه والتجاوز - أحياناً - بالحركة او الكلمة عما تفرضه تقاليد اللياقة والوقار والاحتشام .

ويتحول الفرغور الى سفير يحمل الى جمهور يعرفه ويألفه ويسعد بملاحظاته وسخريته بعض ابعاد رؤية يوسف ادريس الشاملة وبعض

تساؤلاته عن مشروعية انقسام البشر الى سادة وعبيد ٠٠ شاعرين ومثوريين
جبابرة ومستضعفين ويحمل بعض اعترافاته النقدية على ما أستقر في
النفوس باعتباره من المسلمات أو من الأمور التي لا ينبغي أن تكون موضوعا
للنقاش أو الجدل ٠

ولأن ما يطمح اليه يوسف ادريس هو المساعدة في نقل وجدان أمة
من عصور الأسلاف الى عصرنا ولأنه يواجه تكرا وفيها ورؤى تنشربها
الأجيال المعاصرة في طفولتها والعقل غض وبكر ثم تتعمدها المؤسسات
الرسمية عبر سنين المهر حتى تمتد جذورها عميقا وتتوغل أغصانها حتى
أقصى امتداد ٠٠ لأنه يواجه منها في التفكير والاستدلال واستخلاص
النتائج ثابتا وراسخا لذا يعهد في مسرحيته المهزلة الأرضية الى خلطة
هذه الثبات بأساليب في العرض تتداخل فيها الأزمنة وتتبدل فيها ملامح
الوجه الواحد فتعزق أوامر الأخوة والبنوة والأمومة وتتخذ الحكمة طابعا
حنونيا وتصبح الفضيلة الفردية سلوكا اجتماعيا شريفا ويبطس صفر
(الساسي والمثوري ورمز الجموع الصامتة) - بارادة الجميع - فوق
المنصة المالية ليتولى محاكمة الجميع حاجبا ونائبا عاما وقاضيا ٠

اقرأ في الأعداد القادمة

✱ آخر ما كتبه مهدي عادل عن التكيف والثورة

✱ الجنس والدين في « بيت من لحم »

فريدة النقاش

✱ العيب والاحرام وقهر الضرورة

د. مدحت الجيار

✱ نساخ ملفل ونساخ يوسف ادريس

د. هدى السكوت

✱ الشاعر وطار يكتب عن لعبة التفسير لحسد برادة

✱ أمة الأدب الثوري في الوطن العربي

د. سيد البحراوي

✱ مدخل الى المشكلة الطائفية في مصر

د. عبد العظيم أنيس

هذه الوثيقة

عرفت نجيب سرور في سنوات عمره الأخيرة ، ففي السنوات القليلة التي مضت بين هزيمة يونيو ١٩٦٧ ، وبين رحيل عبد الناصر . كنت - وآخرون - في تقييبيه : « الاعتقال ، وكان - وآخرون - في تقييبيه الجنون : تلك كانت سنوات لنهار المعابد فوق الرؤوس الحاملة ، وذلك كان عصر الآلهة للسلطة .

بدأ نجيب سرور يكتب هذه الرسالة الشخصية لصديقه الكاتب يوسف ادريس ، كان لحظتها - كما عرفت - من صديقنا المشترك شوقي فهميم - مغتلبا تماما ، وكان يفكر في أن يحصل على قرض من يوسف ادريس . لكن الرسالة الشخصية ، تحولت إلى مقال طويل ، وقاد الاستطراد نجيب سرور ، التي قضيا هامة ، كان اقربها الى الذاكرة آنذاك ، ما كان يكتبه يوسف ادريس على صفحات الاهرام من مقالات ، اختلف في تقييبيها الناس ، ويظلم الخيال ، الذي كتبه على اثر مقتل المرحوم يوسف السباعي في فندق هيلتون نيقوسية ، بعنوان « انى اتهم وأريد أن أقيم » ، ومنها مقال كتبه ادريس ، حين مرض ، فزارته السيدة جيهان السادات في المستشفى ، أو أرسلت له باقة زهور . وهى مقالات ، تعرض بسببها يوسف ادريس لحملة هجوم ، وآثار الناقد رجاء النقاش للقضية على صفحات مجلة « الحوحة » القنصرية - التي كان يرأس تحريرها آنذاك - وكتب ادريس في الموضوع . وهكذا فجر نجيب سرور في هذه الرسالة الشخصية ، قضية العلاقة بين الاديب والسلطة .

وفي هذه الرسالة يتفجر غضب نجيب سرور على للسبعينيات عينا ، ويسود الوسواس المتسلط ، الذي ملأ عقله وقلبه في سنوات عمره الأخيرة ، وسواس الخيانة ، وسواس المؤامرة الصهيونية التي تحكم كل الناس ، وتسمى لتحريك الجميع . وقد استطاع شوقي فهميم أن يقنع نجيب سرور ، بأن الرسالة قد أصبحت مقالا ، وأن الاجدى أن تنشر ، حملها الى في وكالة صحفية كتبت ادبرها - آنذاك - طالبا نشرها . لكنى لم أجد فرصة لنشرها كاملة . والنص المنشور هنا ، هو للنص الكامل ، فيما جدا مقرة غير واضحة نتيجة للتصوير ورعاية من أميات نجيب سرور الشهيرة ، اضطرت لحذفها لانها لا تصلح للنشر في مطبوع عام ، وكنت قد سلمت الاصل لارملة الشاعر السيدة ساشا سرور ، وصورتها بالفيوتومات ، وقد أدت رداة التصوير ، الى عدم قدرتنا على قراءة إحدى الفقرات . وسوف أشير الى الفقرة الاولى برقم ١ والثانية برقم ٢ . وهذا هو النص الكامل للوثيقة .

صلاح عيسى

وثنائق

رسالة إلى يوسف إدريس

نجيب سرور

جريت الموت
مائة مرة
حتى ماتت
في الموت !

✽ كل كثير لهما لهما لهما يا هرمسا الرابع اقل من التليل . لكن
المصيبة انك تتخطى عن اسلحتك كثيرا - لم تستطع سلامة ان تعبت بك
الا حين تفقد طريقك *

✽ بلغة الورد التي ارسلتها لك جيهان السادات لا تستحق منك
مقالا حتى لو كانت زوجة كسرى !

✽ مؤامرات الصيت التي كسرت انقلابا وحوادث كتابا الى خونة !

✽ لماذا اخذتك الجلالة حين قتل يوسف السباعي فحولت الابطال
الى خونة ؟

« وانا هنا عند خلجان الجديد في وطني ..
ولكن ، ولكن ، ولكن لني ان اجد وطنا !!
هزبك ايسن »

الصديق والكاتب الكبير يوسف ادريس مع حفظ الانقلاب يعام جيداً مدى امجابه به وحبه لله . ولعله يذكر تلك الجلسة التي جمعتنا ذات مساء في « اتيليه القسامرة » وجرو بعض احد الصماليك على أن يتناول على يوسف ادريس كان واضحاً أن الاخير مستاء داخلياً الى درجة كبيرة وأن كان قد فضل للصمت بما عرف عنه من ادب ورقة ولم اتحمل أنا تلك الاشارات الى « يوسف ادريس » ومن ذلك الصعلوك المتردد على انتامى والنوادي ولا علاقة له بالادب أو بالثقافة ولا بأى شيء ، كأنه يسير على قاعده اذا لم تستطع أن تكون عظيماً فلتحترف للتناول على العظماء ، وأنا قرأت كل يوسف ادريس مرات ومرات ولا اخطئ في حياتي بشيء (وأعترف) كما اخطئ بمجموعة قصصية جديدة تصدر ليوسف ادريس كما لا يسعني شيء مثل أن تضمنى واياها جلسة ، انه حين يكتب قصة يصبح مقاتلاً سمرساً من الدرجة الاولى . انه هنا شاعر ونقاد وفنان تفوق بصيرته بعائثر الشعراء والنقاد والفنانين . هنا يخوض فارس ورائد وقصة للقصة القصيرة العربية في مصر أقول يخوض فيها يعنيه ، ويجول في ميدانه ويحارب بأسلحته التي يجيد استخدامها بعبقريه فذة .

ولكن المصيبة أن الصديق يوسف ادريس مولع أحياناً بالتخطي من أسلحته لكي يفقد طريقه أو تتخبط به للطريق أو يفقد مهارته أو يحق عبقريته ، وهو يفعل هذا كثيراً! أما تطوعاً أحياناً وأما تحت ضغط واجبات الوظيفة أحياناً أخرى ، أم ربما لسبب غير مفهوم إلا في التركيبة النفسية لكاتبنا الكبير قصصت أن أشير بذلك الى ما يكتبه هذه الايام وفي جريدة الأهرام خاصة وفي المجالات العربية عامة . هنا مرة ثانية يتخطى عادة عن نفسه وعن عبقريته وعن ميدانه وعن أسلحته ليهيك بأسلحة وعمية أو دمي خشبية يلعب بها لعب الاطفال أو لعب للشهيد دون كيخوت .

أبداً لم تستطع أى سلطة أن تعبت بيوسف ادريس القصص الكبير فهو هنا أقوى ما يكون ، انه فوق السلطة بكل أنواعها ، ولكن السلطة تعبت به ويكل مقدراته الهائلة فيه حين يفقد طريقه وهو لا يفقد طريقه إلا حين يحارب بأسلحة لا يجيد استعمالها وهي كتابة المقالات فكتابة المقالات فن آخر له كتابه من الصماليك وغير الصماليك . أما احداً فلا يستطيع أن يفوق يوسف ادريس أو يبارزه بأسلحة ككتابة قصة ، أما حين ينقلب الى طفل كبير فإنه كما قلت أصبح كمن يلعب بسيف خشنبي .

ويبدو أن غريزة لعينة باطنة .. كالأمراض
المستوطنة في أعماق النفس المصرية هي ذلك الضعف
الذي يكاد يكون انشوا ازاء السلطة من قريب أو
بعيد .. !!

فحتى عبقرية غدة غالبة تحظى « باقة زهور » تهدى اليه وهو مريض
في المستشفى فيكتب لنا لهذه الباقة مقالا في الشكر والحمد ! باقة زهر
ماذا يا دكتور ؟ حتى لو جاءت من زوجة قهر أو كسرى • لقد زوناك في
المستشفى ولم يكن أحدا يملك لمن باقة زهر تماها مثل الملايين من المعجبين
بك والذين تعيش في قلوبهم في مصر وفي جميع أنحاء الوطن العربي ..
باقة زهر ماذا يا دكتور ؟ وأو ملكنا وملكت الملايين قلوبنا تحت أقدامك
الورود والرياحين ، يا رجل أنك ملء العين ملء القلب ، ولكننا جميعا
مثلك اسرى إلا أننا لا نتخطى عن أسلحتنا لندمك بالأسلحة الخشبية
لأننا لا نحب أن نكون لطفلا ..

لست صافحا

ثم هناك مشاكل المنشور في مجلة « الدوحة » تعليقاً على محاولات
نجريشك من الصماليك المرتزقة جردان للصحافة في مصر ، وهو بعنوان
« تعليق على حفلة تجريح » المنشور في عدد نوفمبر ١٩٧٧ من مجلة الدوحة ،
ومرة ثانية من عشرات المرات تتخطى عن سلاحك لتتق في الغيبوبة
والتخبط ، وتجربنا معك الى هذا التخبط مع أنفسنا نطق عليك الآمال
باعتبارك ، - كما وصفتك مرة - « هربنا الرابع » ، تقول في المقال
المذكور « .. فانا لا احس بأن لي نفسا او وجودا محددا واضحا أستطيع
أن أسميه « أنا » .. بل لا احب هذه الانا ولا اكرها لاني ببساطة
لا اعرفها وما رحلتى ان كانت لي رحلة إلا للعثور على .. الا لكى اضبط
نفسى ذات مرة متكبسا بنفسى - بوجود محدد • انها مشكلة ، مشكلتى
هذه الانا .. اننى احصد هؤلاء الناس الذين يبدون لى اتهم بالاضبط
ما يريدون ، وما يعرفون وما يقولون وما يفعلون • كانت تتفتح بالإبعاد
الأربعة للقباس : الوزن والحجم والشكل والزمن • ولا أنا حتى ذرة هباء
مجهولة الجين في واحد من أسلاك هذا الكون • فأحيانا احس باننى
الكون كله وأحيانا احس أنى خارجه تماما ، وأحيانا احس أنى معدوم
الوجود الى زمن غير محدود » •

يا رجل ! أولا أنت هنا لست صافحا مع نفسك وأنت تعلم ذلك ،
أنك لا تكتب هناك نوعا من « الاعترافات » أو للسيرة الذاتية انما

تكتب مجرد خاطرة وردت عليك في لحظة يأس أو تعب أو ما إلى ذلك ، ولكن هذا بالضبط ما نتوقه منك ومثل هذه الخواطر بالذات هي التي يجب أن نتجنبها ، لا لأن الانسان لا يضعف وييأس ويضيق بوجوده كله احيانا ، ومن منا يظن من لحظات ضعف عابرة ؟ لكن ليس من حقنا ان نعمم او نؤيد تلك اللحظات العابرة بل ان نجعل منها قانونا ولكن مهمتك اثق واقسى فانت يوسف ادريس ، والملايين من احبائك يصرون على ان يروك في الصورة التي تجمع ملامحها اعمالك منذ مشرق « أرخص ليالى » حتى « بيت من لحم » ما ذنبهم في انهم اعتبروك وما زالوا يعتبرونك منبها من منابع الامل والصمود والمقاومة مهما كانت الاسباب .

احس أنك لا تحس بنفسك ولا تعرف لك « أنا » « اذن اذا فعل نحن زملاؤك منذ مطلع الخمسينيات حتى كتابة هذه السطور ، فما افجع اذن الالم الذي يصبه قراؤك على مدى الثلاثين عاما ، ثم تقول : ماذا يهم انسانا كهذا ان كرمه احد او لم يكرمه ، ان كان عمره خمسين او لحظة زمن ، بما يوحى بان شيئا لم يصبه يهكم . . . وتقول للصديق رجاء النقاش « هون عليك يا صديقي رجاء ولا تحزن وانت من أعظم النقاد ، فانت الآخر لم يكرمك احد ولم تتلق الا الصنعات والتلفعات . . . فلو كنا نحيا حتى في ارقى الدول التي تضر بكتابها وفنانها ، اكان يهمننا ان يكون هناك فرق - او لا فرق . . . تكريم او لا تكريم . . . ان الذي يكتب ليكون كاتبنا تطهينا هو نصاب عظيم اما الذي يكتب لأن آخر شيء يريده ان يكون كاتبا وان يعامله الناس على انه كاتب فهو انسان لا حيلة له في ان يكون او لا يكون ، يبدع او لا يبدع .

أنت ونجيب محفوظ

الحسبة يا عزيزي الدكتور أنك هنا ايضا غير صادق مع نفسك ، والمصيبة أنك تعرف من أنت وتعرف ان لك دورا محمدا ووجودا محمدا وتعرف أنك تستحق من التكريم والتقدير الكثير وما فوق الكثير . . . وكل كثير امام محجك يا هرمنا الرابع يا معلم يصبح اقل من القليل . . . ولكن دعنا ننتسأل لحظة وبصدق : اى تكريم يا رجل ؟ واين ؟ ومن ؟ التكريم في عصر الصحافة الجردانية ؟ وفي مصر ؟ من السلطة التي قبحت او ما تزال تخب كل قلم شريف ؟ وكيف تطهح من مثل هذه السلطة الى تكريم ، فاذا لم تقل منه شيئا حزنت واعتزفت نفسك حتى في السهم الفلكية واغرقنا معك ؟ ثم تخيل أنك نلت حظا من هذا التكريم « المرص » - التكريم « الرسمي » اقصد - فهل ستكون سعيدا راضيا متفائلا وانت فوق كل سلطة .

نكر جيدا ٠٠ كما تفكر وانت تصوب صواريخك القصصية مثل نسيخوف ٠٠ !

انك مهما تباكيت ومهما كتبت من ممالات تغفل في نظركم كاتب القصة
أو القصص أو المجموعات القصصية : للقاتل الشرير ، الخصم للصعب
المراس العدو اللدود الذي « لا يوثق به » أو الوحش الذي يستحيل
ترويضه أو استئناسه أو امتطاؤه ، وهم - وصحفتي أرجوك - يحاولون -
ويجمع الصور الخبيثة والوسائل الحربية - أن يمتطوك وأن يجرؤوك
من سلاحك لينفعوا بك إلى خدمة الحريم السلطاني ! حتى صورة « باقة
من الزهور » ملأى بالانعام : انك لن تنال منهم أكثر من هذه الباقة كلها
أنشيت على الموت وستظل دائما بعيدا ٠٠ وعمدا ، من ثمن خسرات
التكريم ومن جوائز الدولة التقديرية - حسبك مجرد باقات من الزهور هي
عسالة ذنوب القوم - طالما يوسف ادريس هو يوسف ادريس : للرجل ،
الكاتب ، زعيم ومعلم ٠٠ الأغلبية ٠٠ القصصية ، الذي يعرف وجوده
ويعرف دروه ومهمته التاريخية ! الرجل الذي لم يجد ملكا لنفسه بحق
بل أصبح ملكا للتراث وملكا للملايين وملكاً للتاريخ !! ٠٠
يا عزيزي يوسف :

أي تكريم بعد أن تم ذبح فرسان الكلية على مدى ثلاثين عاما ١٩
وبعد فرض الحصار على فرسان آخرين اختفوا أو ماتوا غيظا وتهرا ،
أو جنوا أو شتتوا ١٩٠٠ وبعد أن حرم على الخيول التسهيل ونظموا
الرقاب وسوق بعضها وشدوا للجم إلى بعضها فلم يجد لها إلا أن
نمضغ حديد الشكا على حد قول الشاعر العظيم أبي العلاء :

وسمروا على الخيول العتسا
ق وأصمتوا نواظفها إلا تحم مائب
وشد لسان الطسرف خوف
صهيله فقد الجملوا أفواها بالسبائب !

الم يخطر لك ونحن معا نكتب في مجلة « الدوحة » أن تقرأ واحدا
فقط من مقالاتي عن « أبي العلاء » لتعلم أنني في الواقع انما اكتب عن
جيلنا - جيل الخمسينات والستينات والسبعينات وربما عنك أنت
بأذات ١٩٠٠ *

ما علينا - لنعد إلى ما كنا فيه !

الحصيبة أيضا هي أنك تعي وقتهم وتعلم جيدا الاسباب الكامنة
وراء « الظواهر » المتناقضة والوحدة التي يجمعها في وقت واحد إلى

آخره .. فلحساب من تحاول أن توهمها بأن لا شيء يساوى أى شيء ،
وبأن لا فرق بين أى شيء وأى شيء ، حتى ذلك الذى يكتب ليكون كاتباً
عظيماً هو نصاب عظيم ...

لا ياعزيزى يوسف فانت كاتب عظيم .. ونعم يا عزيزى يوسف
إذا كنت تعنى الجرذان فى العصر الجردانى وفى الصحافة الجردانية ! ..
لن تستطيع هذه الجرذان اللوفانية أن تقتضم كعباً لصفاء حرمك القصصى
يوماً وحقماً سيأتى صاحب الزمار الشهير ليجرها واحداً واحداً من
للساحات والجحور والشيطان إلى البحر ، ومن الخليج إلى المحيط .. ويومها
تجد الجماهير اسمك وتهتف لك ..

أنتك يا عزيزى يوسف ؟

أمر حلم طوباوى لشاعر أو لشعراء ١٩ لا .. أنه حقيقة نراها رأى
العين وأقلب .. أن هذا الحلم أقرب للنسا من مطلع الفجر من أجله تعيش
.. ومن أجله نموت !! والألا فلتذهب دماء موتانا عبثاً ومجاناً وسدى وتستو
للظلمات والنور والفتاب والحبائل والأفراح والشعابين !

وتقول : إنك جربت الموت مرة .. فمن منسا نحن أبناء الخمسينات
لم يجربه مراراً ١٩ .. أنت تعلم كم ومن ؟ وهناك آخرون كثيرون لم
يكتب تاريخهم بعد !

وعلى أن أسوأ وسائل « الإغتيال » هي « المؤامرات
الصمت والتجاهل » التى تضرب حول هذا الكاتب
أو ذلك وخصوصاً حين يكون عبقرية فذة كـ يوسف
أديس ١٩ وما أكثر من طارحتهم مؤامرات الصمت
هذه ضد من صمد ، وتخاذل واستسلم من تخاذل
واستسلم ، ولاذ بالخرس من لاذ ، وألقى بالقلم من
بين يديه وهو حسير أو غير حسير ، وانقلب البعض
إلى مجرد خونة أو نبول أو دعة انهزامية أو استسلام
أو إلى مجرد جردان فى الصحافة !

أم أنك تريد أن تنال من التكريم والتقدير مثل ما نال نجيب
محفوظ ١٩ ..

لا يا يوسف أنك فوق نجيب محفوظ !

ثم أنت تعلم لماذا وكيف حصل نجيب محفوظ على هذا التقدير وذلك التكريم ! ٠٠ ومهما قيل عن « ثورية » نجيب محفوظ فهو لم ولن يكون أبداً ثائراً ، وأنت ثائر من الرأس حتى القدمين - وهذا قد ترك ٠ ومهما قيل عن عالم نجيب محفوظ تسميظل عالماً دائماً محدوداً في حدود الطبقة الوسطى أما عالمك فلا تحده حدود ٠٠ إن مالك هو كل العالم ٠٠ ثم إن نجيب محفوظ هو القبة ككاتب الطبقة الوسطى المصرية المستعدة دائماً لحكمة إن سلطة تركب السلطة في أى عهد وإى نظام ٠ أما أنت فكانت الجماهير والملايين !

ثم إن « نجيب محفوظ » محايد ورمادى ولا ميل - أو هكذا يدعى مع أنه في الداخل منتم لى أعماق أعماق الانتباه الى السلطة الحاكمة بمهما كانت نوعية السلطة ٠٠ أما أنت كما قلت سابقاً فخصم للسلطة مهما كانت نوعيتها !

وأخيراً نجيب محفوظ مثال للموظف المصرى الروتينى البيروقراطى اللعين ، أما أنت فمثال للكاتب الثائر ٠٠ أيمكن إذن يالهزىزى يوسف أن تنال جوائز التقدير والتكريم ؟ !

اننا - على العكس - نتمنى لك أن يفوك من تلك الجوائز الملوثة ، ولتى يوشكون أن يخطوا حتى للطرب اللقشر أحمد بحوية صاحب أغنية آخر زمن وآخر « موضنة » :

« كله على كله
ولما نشوفه قول له

أهوه فاكركنا مين
داخنا مسلمين » !

لذلك نتمنى لك هذا الاعفاء مستهلين صوت أبى العلاء :

توجتلى الفتيا فتوجنى غداً

تاجنا بأعشائى من التتويج

يوم أخذتك الجلالة

كنت أرجو أن يتسع للنطاق لراجعتك في مقالك للشهر القريب :
« انى اتهم وأريد أن انتقم » ذلك الذى كتبته يوم أن أخذتك « الجلالة » في فجة الجازة « الحارة » وهو أسوأ ما كتبت في حياتك دون استثناء وأكثرها عشوائية ٠٠ ولا أشك في أنك خسرت به كثيراً وكثيرين ! فقد جعلت من الخونة أبطالاً ومن الأبطال خونة ومن الشهداء قتلة ، ومن القتلة شهداء !

وهن كهنة السلطة طوال ثلاثين عاما فوسلنا ومن القومسان كهنة ! حتى
ليصدق عليك قول جميع الزمان الهذاني : « فكم راينا الشمال هبت جنوبا ،
ووجد الخير قد صبح مقلوبا ، وسعدنا بالقاتل فوجدناه قتيلا » !

ومكذا تورطت في موقف مقلوب في « الانسانية » معكوسة ، وجعلت
من الاخوة اعداء ومن الاعداء اخوة ورحمت تعرض خدماتك الانتقامية تماما
كما عرض الصهاينة للذئاب خدماتهم وومض بسن نية مخ «مناحم بيجن»
على مستوى واحد . هو على مستوى عنصري ، وانت على مستوى
شوفيني !

ما أقرب المومنين !

أم اننا شعب طيب القلب وعبيط وابله وسريح للنسيان ؟ لا يمكن
١٠٠٠ لا يمكن بحال من الاحوال ان يكون الامر كذلك ! ويجدو أن أجهزة
الاعلام استطاعت أن تخدعك أو استطاعت أن تستثمر فيك « مصريتك »
وأن تنشر امامك الذئاب والضباب واظلمه رغم أنك تملك كفاءة عيني لصقر
حوريس افرحت تخطط بين الاعداء « الحقيقيين » والاصحقاء « الحقيقيين » !

هون عليك يارجل ! لا يكفي أن يكون القتل « مصريا » فهناك قتلة
« مصريون » كثيرون !

ولا يكفي أن يكون القاتل « غير مصري » حتى أصب عليه اللعنة
فهناك كثيرون « غير مصريون » زغية قتلة !

واذا صبح - وهو صحيح - أن العروبة لا تقوم ولا تنتصر الا بمصر ،
فالصحيح أيضا أن مصر لا تقوم الا بالعروبة ولا تنتصر الا بها . . هذا
تجرما ولهذا قال أبو العلاء :

إذا نال من مصر قضاء نازل
فمسير هذا الخلق شر مصر
وقال :

تنرى الملوك ومصر في تفرهم
مصر على الفهد والاصفاء احساء
يا عزيزي يوسف . . .

لقد نال القضاء من مصر ما لم يحدث له مثيل في تاريخها الطويل . .
وخصوصا في السنخوات الاخيرة : . . . وليس من يدافع عن شرف مصر
حاسبوا كل المهود والمواثيق وزرعوا الاتهمزمية والاستسلام والهروبية .

اقول ليس من يفعل هذا بالقاتل ولا الارهابي ! كيف للصفر ان
تفقد الرؤية وتفقد الطريق وتفقد الهدف !؟ اننا نواجه عدوا عنصريا فباسم
الانسانية غير المطلوبة . . باسم العدل غير المطلوب . . ستكون المن عن
العنصرية الى ان نجذب للعنصرية في البحر او في الصحارى وهنا اهديك هذه
الرباعية من ديواني الاخير :

عنصرى انا حقيا زعيمى
طلما نخر قبر العنصرية
فمن للفلة ان التقي غريمى
بشرياً وهو نقيب البشرية

لا يا عزيزى يوسف . . لكم دينكم ولى دين ؟ . . ثم ما رايك الآن
بعد مذابح جنوب لبنان ١٩ ما رايك في قتل الاطفال والنساء والعزل . .
ما رايك في محاولات الابادة للبقية الباقية من شعب كامل عريق وشقيق
من يكتب عن هذه الملحمة . . هذه التراجيديا الدامية سواك ١٩ من الارهابيون
ومن اللدائيون ؟ انهم يحاربون ويقاومون ويجب ان يفعلوا حتى آخر
فلسطيني ، وآخر قطرة دم فلسطينية !!

مستشفيات المجانين

وتقول بانك جربت الموت مرة وئنت تعالج في لندن وهناك - عن ابناء
الخمسينات والستينات والسبعينات - من جرب الموت مئات المرات .
ثم انت تعلم اننى جربته مرارا حتى مات في الموت !! بل ولا بد أنك قرأت
نعيمى وانا حى لا ارزق في روز اليوسف ، ثم في صحف لبنان الجيب ، لقد
تلففونى فور عودتى من دمشق وارسلونى . . لكن مهلا . . ليس في معتقل
من المعتقلات الحكومية المعروفة والمزخمة بالنزلاء ، وانما في مستشفيات
المجانين ، مستشفى الامراض العقلية بالعباسية !!

وهناك قسم سرى - قسم اول - مارسوا معى احدث احدثين ووسائل
لتخريب . . . وكان معى طلاب في الجامعة واولئ للثانوية العامة وعيال
في مصانع النسيج واساتذة في الجامعة ومهندسون وفلاحون وعلماء ذرة منهم

للككتور امام استاذ الذرة بجامعة الاسكندرية • ولا أجرى لماذا كان يثق
 بي ويستريح لي ، هو الذي كان يشك حتى في نفسه ! ويقول انه - وهو
 بالولايات المتحدة - رفض عقود عمل هائلة وخيالية وعروضا جهنمية وعاد
 الى الوطن لانه يحب بلاده ويريد أن يضح علمه وخبرته في خدمة بلاده ولأن
 تلك العروض صهيونية ولأن وطنه في خطر ولأن عدونا قوى وأخطبوطي وأن
 الامر بالمعكوس أو المطلوب • ليست امريكا هي التي تحكم الصهيونية وانما
 الصهيونية هي التي تحكم امريكا والدول الغربية عامة ، ولاننا ضعفاء
 ولأن ما أخذ بالقوة لا يسترد الا بالقوة ولأن المراد لشعب فلسطين وللامه
 العربية جمعا ان تنتهي الى مصر شعوب الهندو الحمر ما لم تتداركنا
 رحمة الله وقدرتنا الذاتية ! وكان يرجو أن اقل ساهرا بجواره حتى
 يظهر بساعة من النوم إذ يحتمل أن يجيء الزبانية في أي ساعة ويأخذوه
 كيفعلوا به ليلا ما فعلوه بالتهار • وكان يلح كثيرا أني أن الصهاينة حاولوا
 قتله في امريكا كما يشير إلى أن هذا ما حدث فعلا لكثيرين من علمائنا
 ومبعوثينا في امريكا خاصة وفي الدول الغربية عامة ، ويؤكد أن « على
 مصطفى مشرفة » زميل « آينشتين » ونده قد مات مسموما وكذلك عالم
 الآثار الكبير « الدكتور سليم حسن » ، وهذا هو مصير أية طاقة وأية موهبة
 وأية عبقرية في مصر خاصة وفي الوطن العربي الكبير عامة ومن النيل الى
 الفرات ١٠

يا عزيزي يوسف :

انسا على يقين من انهم نجحوا في تدمير عقل « الدكتور امام » ولكني
 لست على يقين من أنه حي أو ميت ولكن ما الفرق ؟ ! أتذكر سؤالك لي وأنا
 في بيتك بالمنيرة ، وأنت من كتاب « الغد » وأنا أبدا خطراتي الشعرية
 والنقدية في « الأدب » اللبنانية ، وكنا في مطلع الخمسينات :

أنت : لماذا نحن بلد للرجل الواحد • • والعمل للواحد ؟

انسا : لم أفهم !

أنت : لماذا نبدا نحن جميعا وفي أي مجال ومن أي موقع مشعين
 ولامعين ومبدعين • • ثم ثم نفطى فجأة ونخفى ١٩ •

ها هو الدكتور امام قد أجابك على السؤال القديم •

المهم أنني أتذكر دائما قول الدكتور امام من « بروتوكولات حكماء
 صهيون » :

« ولسوف نطرد أى نكاء غ يهودى من الارض »

بخصحون أرض الميعاد ٠٠ من الليل الى الفوات ١

ويؤكد أن هذا ما حدث وما يزال يحدث من الخليج الى المحيط ا وكان
بذكر قول عبد الناصر :

« ان الشر الذى وضع فى قلب العالم العربى لا بد أن يقتلع »

وقول « وايزمن » :

ان يهوديتنا وصهيونيتنا متلازمتان متلاصقتان ، ولا يمكن تدمير
الصهيونية بدون تدمير اليهودية » ا

ويقول : الى متى نظل طيبين ، متسامحين ، مسالمين ، الى متى ننسى ،
وننسى ؟ ! ان هذا هو الاقتحار بعينه ، بل للجنون ! ثم لقد كان يلوح بخجل
الى أنهم متكوا: عرضه على طريقة « المسكرى الاسود » ايلاما ، وأنهم أحبروه
مرارا على أن يكتب تقارير عن تلامذه وزملائه ٠٠ و ٠٠ وكان يقول
دائما :

ان اليهود لم يخرجوا! ابدا من مصر . انهم هنا ٠٠ فى داخلنا فى جميع
الطبقات وجميع الحرف وجميع العقائد والمال والنحل وجميع المذاهب
والاحزاب والجمعيات من أقصى اليمين الى أقصى اليسار ومن يسار اليمين
الى يمين ووسط اليسار وما شئت فقل انهم فى جميع الجنسيات والاشكال
والالوان والاصباغ والمساحيق ، انهم هذا الخليط اللعيب المذهل من
المهجنين والولدين أو على حد تعبيرك « المخططين » .

..... (١) .

انهم هم الذين مرغوا أنف « عبد الناصر » فى ثواب هزيمة الخامس
من يونيو (حزيران) وسحبوا الارض من تحت قديمه واذا لوا الكبرياء
المصرى الذى هو للكبرياء العربى .

انهم قذبة « عبد الناصر رياض » للبحرية العسكرية لئلا يذره .

أو تذكر للشائعات التى تردت يوم الخامس من يونيو وما بعده
من أن كثيرين من المصريين الحقيقيين كانوا يقتلون من الخلف لا من أمام ،
ومن اليهود واليهوديين الوافدين معهم فى نفس الخندق محسوبين على مصر
وجيش مصر وعلى عبد الناصر .

كما أتذكر الآن قوله « طيب الذكر » « محمد حسنين هيكل » من أن
الرصاص لم تكن فى حرب اليمين لخطى رأس مصرى ! ٠٠ المفروض أن

الجيش كله مصرى ولكن هذا يعنى بمفهوم المخالفة أن للرصاص كان بحطىء
رأس غير المصرى ! اليس كذلك ؟ !

ثم تذكرت أن واحدا من أول القرارات «التي أصدرها» «عبد الناصر»
هو القرار بإغلاق جميع «المحافل» الماسونية ولكن الماسونية - بهذه
الطريقة لا يمكن أن تطلق بقرار وحى التنظيم السرى لليهود منذ أقدم
العصور ومنها «جمعية شهود يهوا» تبرح علنا في مصر والوطن العربى
كله وتصدر نشرتها وتواصل خطف وقصص الذكاء «الصرى والعربى» !
وعلى هذا الضوء دعنى أتساءل وخاصة مع الفقر والجهل والمرض وأعلى
نسبة وفيات في العالم بين المواليد - بعد الهند - ثم الحروب منذ ٤٨ حتى
١٩٧٧ .. كيف أصبحنا أكثر من أربعين مليوناً ؟ ثم كم هو عدد المصريين
حقيقة ؟ انهم لا يمكن أن يزيدوا ويأتى منطق - عن سبعة ملايين ! من
الباقون إذن ؟ ! ثم كم هو عدد العرب حقيقة ؟ ! أحقا ما ثمة مليون ؟ ! دعنى
أضحك أو أبكى ! .. سيأتى نشر الدلية ما يضحك ! والهاكم الكناثر حتى
زرت المقابر !

اذن كانت حرب اليمن لاستنزاف دماء المصريين تهويداً للجهاز عليهم
بهزيمة الخامس من يونيو . وأتذكر الآن للشائعات التي ترددت من أن
عبد الناصر مات مسموماً !! وأتينا أبناء عبد الناصر ... وهذا هو السبب
الذي قبحا تعرضنا له من عذابات !! ولهذا اذن يجبر عقل الدكتور «إمام»
بينما الصهاينة اليهود والمهودون والماسونيون والنازيون يضحكون علينا
وعلى «عبد الناصر» بصاروخ «الظافر» و «القاهر» وأتذكر قول
الدكتور «إمام» من «بروتوكولات حكماء صهيون» : «والأنفوس من
وضعى :

«لنأخذ في حاجة إلى ما يحيط ببلد من بلاد الإعداء (أى نحن ومن النيل
إلى الفرات) لأكثر من ثلاثة أشياء :

✱ جيش ضخم (أى مجرد ديكور للتشريعات) !

✱ طبقة من الصماليك (أى من الأغنياء والمترفين وعشاق السلطة
وخدايها وأتباعها) !!

✱ وبوليس مخلص في تنفيذ أغراضنا !

هكذا ولهذا الآن تخبنا غلاب المسيح !

المهم أننى خرجت من مستشفى الأمراض العقلية بمعجزة عظيمة
أو كالحطام !

خرجت الى الشارع .. الى الجوع والعري والتشرد والبطالة والضيق
والى الضرب فى جميع أقسام البوليس المخلص فى تنفيذ افراض الأصماء
والمحسوب علينا من «الصريين» أو نحن العرب»

خرجت أدور وأدور كالكلب الطارد بلا مأى ، بلا مأى وزوجتى ..
وظللت مجهداً محاصراً موقوفاً .

وبعيداً عن مجالات نشاطى كمؤلف مسرحى ومخرج وممثل ، وبعيداً من
مبادئ النشر كشاعر وناقد وزجال ومؤلف أغان .

ثم وجئت فى فجأة فى مستشفى الأمراض العقلية للمره الثانية وبمغ
مجموع المدد التى قضيتها فى مستشفيات الأمراض العقلية حتى مستشفى
« بهمان » اليهودى النازى أربع سنوت ونصف ! أفكروا : « اسماعيل
المهدوى » الذى تم تجميره فعلاً .. وعشرات ومئات الناس والملاص
والقصص والفصص وشفق : « خميس » و : « البقرى » : الخ ، ليس لها
الا قلبك الصقر !

لا تكتب يا يوسف

ولك منى يا عزيزى يوسف مواقف مشرفة وكريمة فى سنوات التشرد
ولك على يد أخرى كريمة يوم أنقذت حياة ابنى « الأكبر » « شهدى »
ونحن لا نملك ثمن رزمة الوليد للصغير غريد ! فاقبل من محب لك هذه
الكلمات وتقبلها بحب مهما كان فيها مما قد يضايقتك !

ومن أجلك ومن أجلى ، ومن أجل الملايين من ترائك ومحبيك أربوكم
منذ الان لا تكتب أية مقالات فى أية مناسبة مهما كانت الدوافع طيبة
والنية حسنة والموضوع لا يقاوم .. ولا فى أية مناسبة ، لا تطوعاً ولا تحت
ضغط التزامات الوظيفة فى « الاحرام » ولا فى لحظة يأس أو تعب عابرة
ولا انحصاجاً فى ماتم ولا انخراطاً فى عرس . أجدى من ذلك وأقيم وأبقى
على الزمن أن تفرغ ما بنفسك فى قصة !

انك حين تكتب قصة تحاسب نفسك حساباً شديداً وتراقبها مراقبة
ماسة وتشعر بقتل المسئولية عن كل كلمة وكل حرف ، اما حين تكتب مقالة
فانت كثيراً ما تقول بلا أدنى شعور بالمسئولية ! وما هكذا شأن الكاتب
الكبير العظيم وأنت كبير وعظيم ! فاناً كنت مصاباً « بداء » الاتصالات
اللعين فالتك قصة « اسماعيل المهدوى » : من غيرك يستطيع أن يكتبها
خاصة وأنه كتب وما زال يكتب لك أنت بالذات الكثير من الرسائل !

واليك قصة الدكتور « امام » وهى قصة نموذجية !

ثم لماذا لا تكتب عن « تجربتك فى عالم القصة » ؟ « لك مقالة
تقدم مادة ضخمة غنية يستفيد منها تلامذتك - يا معلم - والاجيال
للمساعدة واللاحقة ويستفيد للنقد ! أو لماذا لا تكتب سيرتك الذاتية ؟

وفي ظل الحصار ومؤمرات الصمت لماذا لا تكتب انطباعات سريعة
عن مشرقات المجموعات القصصية التي صدرت للناشئين والطلّاح والبراعم،
وفيها أشياء كثيرة ومواهب ناضجة وطلقات مبشرة ووالعدة وكلهم ابتازك ٠٠
انك عنك تستمد للفرح والعزاء والاصرار على الصمود وعبور لخطات
اللياس واللتعب والضيق ٠٠ أرجوك ، وحتى لا تفقد الصقور طريقتها في
الاضباب والحقان !

وأخيرا تقبل هذه الرباعية من ديواني الاخير ايضا :

هذه الارض لنسا كالصيدة

ليس فرق بين شيب وشباب

ان تكن منسائمة للآفة

فلنكن فيها فئابا للذئاب

..... (٢)٠

ثم ألم تكتب انت مجموعتك الرائعة الموهلة : « بيت من لحم » أعدك
ان اكتب عنها قريبا !

ثم الا تخطى مرة ٠٠ عشان خاطري لمتزورنى في مسكنى المتواضع ؟
فلما طرح القرائش منذ اكثر من عام : نصف كسيح ونصف فريير ، وانوء
باعياء المرض بل تحالف الامراض ، ولا املك امكانية العلاج في مصر ولا
في لندن ولا حتى في موسكو ولا في اى بلد من بلدان الوطن العربى ، وانوء
باعياء الاطباء وبالعسمان الجنوبية للأدوية واعياء الاسرة والوالدين ٠٠ لا ان
اطلب منك اكثر من ان تشرب معى الشاي على الافال لئلا « شهى » ، ذلك
الصبي وقد أصبح رجلا والصبي فريد الذى يتمتع بخكاه مخيف يفوق تلكه
الكبار ٠٠ والذى يجيد العربية والانجليزية والروسية والذى يضحك ويبسخر
من كل شيء والذى يكره اليهود ، والذى يهمل عن آخر اخبار الحرب في لبنان
والذى يحب جميع الضيوف وينصت الى حكاياتهم ويقتص عليهم الحكايات
٠٠ اقسم بشرى اننى وعدته بان احضر له « ملك القصة والحكايات » وهو
انت ومنذ ذلك اليوم وهو يهمل عن عمه الدكتور يوسف ابريس !

الآن تذكرت ، سأطلب منك بعد الشاي ، ان تتدخل بنفسك لدى
أحد الناشئين الخصوصيين هنا في مصر او في اى مكان من الوطن العربى ،
لكي يشتري منى كتابا او مجموعة شعرية او حتى الجزء الثالث والاخير
من ثلاثيتى الشعرية « ياسين وبهية » ، « وآه يا قولي يا قمر » . وهو
« قولوا آمين الشمس » ٠٠ بدلا من رقادها في حبال العنكبوت ! ننى في
حاجة الى اى مبلغ !

تجربة

مع يوسف ادريس

محمد رومي

... انظر الى الوراء ، لحظة للمرة الاولى ، ورغم صفاء الذاكرة ،
مان للمهد بعيد ، وللتعشيش لا اتول مرهق ، لحظة ممتع ، ترى متى كان اول
لقاء ، مع كتابات هذا الفنان ، القاص ، الروائي ، المسرحي ، كاتب الغزل ،
المفرد ، يوسف ادريس ؟

... اثناء للدراسة الثانوية ، ثلاث واحدة من هوياتي مع كتابات
الاستاذ عباس محمود العقاد ، قرأت له للعديد من الكتب ، وتابعت مقالاته
في مجلات الهلال والمصور والاشواق والدنيا ، وفي جريدة الاساس لسان حال
الحزب السعدي ، الذي كان قائما في الاربعينات واولئك الخمسينات .

... في السنة الاخيرة من المرحلة الثانوية ، كالا الاستاذ / محمد علي
يوسف الشراوى - والذي كان تصله بالدكتور ابراهيم ناجي والاستاذ
عبد الرحمن الخميس صلات صداقة - يدرس لى مادة الفلسفة ، ويشرف على
مكتبة المدرسة ، وكنت كثيرا ما اترك حصص المواد الاخرى ، وتشهد المكتبة
مناقشات ، هو يشيد بالدكتور طه حسين ، وأنا اعد مزاي كتابات العقاد
وشخصيته واسلوبه للدقيق المركز للجميل .

... بعد ان ترطبنا كطالبات ارياف الى مدينة القاهرة « لالتحاق
بالجامعة في اوائل الخمسينات ، كنت ، تقريبا ، قد قرأت كل ما كتبه العقاد ،
حتى ذلك الحين . الا ان الاكتشاف الابدع والابقي اثرا في حياتي وفكري
وسلوكي كان كتابات الاستاذ سلامة موسى ، وجاءت بالنهاية لكتابات
العقاد ، فان كتابين بعينهما ، بعد ان قرأتهما له ، لحسنت بشدة انه
يستطيع ان يكتب بنفس الفهم ، كتابين ، في نفس الموضوع تأييدا للفكرة
المصادة ، وبدأ قاربي يقلع عن مملكة العقاد .

تضمن سلامة موسى الى الفكر الاربى ، وفي مجال الادب الى جورج
برنا ريشو ، ضالتي المنشودة ، حيث شالقت الهويات الفكرية والادبية
والفنية ، وقد زلزلت مسرحيته « عربية التفاح » مبدأ كان قد غرسه العقاد ،

ذلك هو ايماني بالديموقراطية الغربية ، ثم عادت « كل المسائل » نتعقدت أكثر .

... في القاهرة ، كالمادة ، لن يتابع ، لهامه مولد ادبي ، كتاب افراد ، كتاب مدارس وتيارات فكرية ، وقد شغلت بها كان يعرف - آنذاك - بتيسار الواقعية الاشتراكية وسنلاحظ ، على الفور ، انه يتفق مع هوياتي القديسة ، في صيغة مشتركة ، هي عقلانية التحليل والتفسير ، على اختلاف خداجها .

... ولعل اول لقاء مع كتابات يوسف ادريس ، كان قصة « خمس ساعات » عن الساعات الاخيرة في حياة تشييد عبد القادر طه ، وما اذكر عن القصة هو حيوية الكاتب . ولما نشرت مجموعته القصصية الاولى « ارحس ليالي » كان ما لفت نظري اليها لولا هو سلامة موسى في يوهياته بجريدة الاخبار . وحين قرأت المجموعة ، في طبعتها الاولى ، وقد صدرت ضمن سلسلة الكتاب الذهبي عن نادي القصة فان الاحساس المتبقى ان الكاتب يملك الفترة والموهبة على اختيار اللقطة السريعة ، المبررة ، وحيوية الأداء ، وقد بقيت هذه السمات اساسية في قصص يوسف ادريس القصيرة وتناقلت اعمال يوسف ادريس ، مجموعات قصصية ، روايات قصيرة ، قصص مسرحية ، مسرحيات ، مع اتساع مجالات النشر ، واذكر ان يوسف ادريس قرر في حديث له ، انه كافح لكي يتخلص من قبضة انطون تشيخوف ، الا ان قصص يوسف ادريس بالقابل لم تمثل الا نموذجا حتى قصته « حائل الكسراي » ولعلها ، على ما اذكر ، كانت تتخذ النظام الذي كان قائما آنذاك ، بقيت في موقع بعيد عني ، ولعل السبب يرجع الى رمزيته ، وهو الشكل الذي لا يتفق مع هوياتي .

... اختلاف هويتي التحليلية التفسيرية مع قصص اللقطة السريعة وقصص الرمز مساعد على خلق القبايل . صحيح يوسف ادريس كتب القصة الطويلة التي التزمت بالقضية الاجتماعية (الحرام ، ومسرحية ملك القطن) وكتب القصة الدانورامية (جمهورية فرحات ، الميب) الا ان ذلك لم يغير من مجمل الموقف .

... في الفترة التي كتبت فيها القصة ، مرت كتاباتي بمرحلتين : المرحلة الاولى ، ومع الاستقلال النسبي في الشخصية الاجتماعية التزمت -

من الداخل - بما كان يسمى ، أو بما توعدنا ، أو بما وصل اليه نجتهدنا
وعرف بالواقعية الاشتراكية ، وهذه كان من سماتها للتفسير والتحليل
وما كان يسميه استاذنا سلامة موسى « التبشير » ولعله كان يقصد
الانصبة الاجتماعية ، أولا ، ولطى كنت ، ولطى ما زلت اضع القضية
الاجتماعية قبل كل شئ، بها في ذلك الفن ذاته ، ولعل يوسف ادريس وضع
شياء أخرى قبل القضية الاجتماعية ، فلم تلتقى الخطوط .

في المرحلة الثانية ، من كتاباتي ، كانت قريتي ، قد انتصبت في
وجداني بملاقاتها الاجتماعية والانسانية ، ناسها ، حوريتها ، غيطاتها ،
حيواناتها ، ومثلت القرية تحدي اعظم ، وهنا كان الكل ذايبا تماما في
تخصيص الكاتب ، وكانت أى كتابات فنية لا تمثل رفدا متميزا أو نموذجا
ينظر اليه ، كانت حياتي كفلاح حق ، وكانت هويتي الفكرية والفنية ،
وكانت قراعتي ، قد استحال كيانا مستقلا .

.. كانت القرية - بتعبير مستهلك - هي ملهتي وانتصت برحلة
ابهما أولا ، القضية الاجتماعية أم الفن ، كانت القضية الاجتماعية والامن ،
معا ، بتعبير لاهوتي ارثوذكسي ، اثنين في واحد .

... في المرحلتين معا ، كانت هويتي الفكرية والفنية ، معمورا ،
لا تلتقى مع قصص يوسف ادريس ، وهذا لا يشين ايامنا ، فانا اقرأ قصصه
بمقعة كبيرة ، وبقتهم ، واعرف انى ازاء فنان كبير ، الا ان قصصه في بر ،
وانا في بر ثان ، وللتوضيح حين قرأت « الارض » لا ميل زولا ، قلت هنا
غرابية ووشائج وثيقة ، وحين قرأت « احمد المجلس البلدى » ليوسف ادريس
وهي احدى قصصه البارعة ، عن رجل بساق واحدة خشبية يعتلى الفطار ،
ويقفز منه ، او يؤدى للقرية الخدمات العامة ، قلت هنا فنان كبير ، متحلق
للاحيوية خلق بموهبته من الوهم حقيقة ماثلة ، الا ان كتاباته بعيدة عني ،
ولا ألفها .

... للسطور السابقة عن للتأثر المباشر ، لما عن للتأثر العام ،
فمن منا لم يتأثر - كقارى - بكتابات يوسف ادريس وغيرهما من الكتابات
التي بلا نهاية .

... ويبدو ان كل هذه الكلمات من الذاكرة ، قد يكون فيها لعمري ،
وقد يكون فيها السهو ، بل قد يكون فيها التناقض ، شئ واحد لا خطا
فيه ولا سهو ، ولا تناقض ، هو ان بيخنا يوسف ادريس ، فنانا كبيرا نحبه
ونقدره ، رغم انه هو نفسه قد يخطئ وقد يسهو وقد يتناقض .

شهادات

اعد للدكتور صبرى حلفظ - المشرف على تحرير هذا العدد -
سؤالين أجرى عليهما « استبيان رأى » الكتاب والمبدعين من
أجيال ما بعد يوسف ادريس .

وهنا مجموعة من الاجابات لبعض الكتاب والقصاصين ،
تشكل شهادتهم حول علاقتهم - ذاتيا وموضوعيا - بأدب يوسف
ادريس .

والسؤالان هما :

١ - متى كان اكتشافك لكتابات يوسف ادريس ؟ وما هي
طبيعة علاقتك بهذه الكتابات ؟ وهل شكلت رافدا من روايد
تجربتك في الكتابة او مصدرا من مصادرها ؟ ولماذا ؟ وكيف
كان ذلك ؟

٢ - هل يمكن القول بأن ثمة حوارا بين عالمك الادبي وعالم
يوسف ادريس على امتداد رحلتك مع الكتابة ؟ وما هي طبيعة
هذا الحوار ودوره ؟ وما هي أسباب غيابه ان كانت الاجابة
بالنفي ؟

وعلى اجابات / شهادات المبدعين :

لا يستقر المصباح احد

بهاء طاهر

أعرف يوسف ادريس منذ كتب « أرخص لیسالی » وكنت أيامها في
السنة الاولى بالجامعة . وإنكر جيدا . أننى لم أتم يومها حتى فرغت من
قراءة المجموعة مع نوز للفجر الجديد ، ومن يومها وحتى الآن أصبح يوسف
ادريس واحدا من فخريتي الادبية ، جنباً الى جنب مع افضل من قرأت لهم

من الكتاب العرب والأجانب : أعنى في دروة خاصة جدا وشخصية جدا .
 أذكر كيف الهبت خيالى بالذات في ليلة اللقاء الأول تلك قصة « يمنية »
 وقصة عن العملة الجراحة للشهيد والتي لا أذكر الآن عنوانها . بعدها أصبحت
 قارئا مدينا لقصص يوسف ادريس ومساعدنا محمدنا لمسرحياته . « عند
 أن جوانب تفرده ككاتب متحدة وقد تعرض لها الكثير من النقد . ولكن
 من المؤكد أنه لا يضاهى في جانب معين من كتابته ، أعنى قدرته على
 تفتيت اللحظة الدرامية ورؤيتها من جانب تلجو أثناء القراءة أو المشاهدة
 بديهية تماما ، لكن العين الفاحصة تكتشف بعد قليل أن العبقرية وحدها
 هى التى يمكنها أن تنفذ الى تلك الابعاد بهذه الاحاطة والشمول وفي
 هذا الجانب أعتقد أنه يستحيل أن يقلد أحد يوسف ادريس رغم كثرة
 من حاولوا ذلك ، وإذا كان يوسف ادريس قد ترك أثرا في ككاتب طرقت
 بعده مبدان القصة القصيرة فهو هذا بالتحديد : أى تجنب التقليد على
 أى نحو ، بالذات تقليد من أعجب بهم كثيرا مثله . وقد وصف ادريس
 نفسه تلك المسمى ذات يوم بأنه جهد « لا يستمر أصابع أحد » وهذا ما
 يصدق عليه هو في المقام الاول ، ويجعل منه تلك القيمة الفريدة في حياتنا
 الأدبية .

الشرارة الثالثة في لغة القصص

سليمان فياض

قرأت بعض أقاصيص يوسف ادريس لأول مرة ، حين كان
 ينشرها بالصفحة الأخيرة ، بصحيفة « المصرى » ، وكانت للصحيفة
 تنشرها لقصرها الشديد في برلويز ، ولفت نظرى فيها بساطتها ، وخفة
 ظلها ، واعتمادها على المفارقات الاجتماعية والطبقية . ولم يكن ذلك
 مهما ، فاستمت من المزمين بالاقاصيص الوجهة اعلاميا وأيديولوجيا ، ولم
 يكن المهم فيها أنها كانت أقاصيص لحظة ، وحالة انسانية تثير الاسى
 والضحك معا . والاكثر اهمية فيها كان لغتها الحريصة على والتعية للغة
 في ذاتها ، وعدم الترفع على الالفاظ المتدولة لعاميتها ، فهي لشيوخها ،
 مع أنها مربية الاصل معجما ، تعد من الابتذال للغوى في الادب .
 شغلنى هذه الجراة حيناً ، وحديثنا ليوسف ادريس . وتعلمت منها
 كيف يكون الاحترام والتعامل مع مفردات اللغة ، وكيف أن لغة القصص

* اسم القصة الأورطى .

ليست بالضرورة اللغة الجزلة ، ولا الاساليب الماثورة ، ذلك فقط مانتملحه .
من يوسف ادريس ، وفيها بعد ، عرفت ان لهذا التعامل مع اللغة
جنوده في كتابات المازني الراشد ، ثم في كتابات يحيى حقي . ومن
بعدهما ، وبفضلهما كان يوسف ادريس الشراة الثالثة في لغة النص .

ولا اعتقد ، ولا افطن ، ان تجارب يوسف ادريس القصصية ، او
مناقضتها ، كان لها تأثير على اختياري لتجارب القصصية ، فلكل قاص
تميز عالمه الخاص من التجارب ، ولا يستطيع ان يستغنى عن تجارب تحاكي
تجارب غيره . والا كان نسخة بالكربون على حد تعبير سيد قطب
عن فنتى الطليعة الثانية من الفنانين ، فالتجربة ، هي المحك الاول للعالم
للكاتب ، وتميزه عن غيره ، كتابات حيوات القصاصين وشخصياتهم ،
وطريقتهم في التفكير ، وفي تلقي رؤى العالم واستقبالها ، ولكنني اقطع
باليقين ، ان ثمة اعداد في جيلي وبعد جيلي ، وقموا في شرك المحاكاة
لتجارب يوسف ، ونجيب ، ويحيى حقي ، فكان ضياعهم ، وغالبا
توقفوا عن الكتابة ، فلم يخرجوا من الشرك ليكونوا عالمهم واسلوبهم .

فلنقل ان الحوار بيني وبين يوسف ادريس ، هو حوارى كثنائى
مع كتابته وكثنائى يمارس نفس الفن ، فليس الحوار حوار بين عالمي
الادبي ، وعالمه الادبي ، انه حوار الاستحسان لقصة ، او الاستهجان
لها ، وهذا حق لكل قارئ مع الكاتب ، ولا يستطيع اى كاتب ان ينزع
منه هذا الحق ، حتى لو ابدى للقارئ رايه فيما قراه شفاة او كتابة ،
لقد اصبحت مثلا من بين قصص يوسف ادريس قصته : العملية الكبرى ،
وقصته : « السرير للنحاس » او « مسطور يا سيده » ، فهما ذروتان
حقا في التجربة ، والقص ، لكنني على استغراق لاقتصاصه « ارحس
ليالى » على سبيل المثال ، لم اجد فيها الا بطريقة اختياره لالفاظ
في هذه الاقاصيص ، وتعامله مع اللغة ، ولغات نفسي صدودا عن هذا
الاستعراض الاعلامي الايطالوجي في اختصار التجارب ، وفي مجالته من
زوايا الفتنة والفارقة وعلى احتمالي بقصة « الحرام » اخذت عليها
هذا الشرود عن اللفظ الاساسي للقصة ، الى خطوط وهواف اخرى ،
لتبجل الخطوة الى « الحرام » بقوراما ، من وجهة نظر الموظفين ، ومن
وجهة نظر الفلاحين شعنتى تجربة بطله القصة اليها ، لكن وجهات
النظر هذه كانت تقطع على الطريق بين حين وآخر ، لقد شاء يوسف
ادريس الفنان ، ان يكون في فنه مفكرا . ورجحت اطبق الفاتحة في القصة ،
واميد قراءة الفصول الاخرى الاساسية متتابعة ، فوجنتني امام نص
بدئية ، وربما لو كانت هذه الفصول اقل عددا ، وحجما ، او كانت

لنطقت متناثرة مثل لقطات «الكابري» في السينما ، لظلل لقصة «الحرام»
 «حسن رواها» ، وعسى ألا يغضب ما أقوله الآن يوسف ادريس أو نأتده
 المتخصص فيه ، ذلك هو مجال الحوار الذى كان وما يزال يهذى وبين
 كتابات يوسف ادريس ، أنا كتابى ، وهو ككتاب ، فلم يكن ثمة
 حوار بيننا ككتابين .

ابدع فى الانتصار وابدع فى الهزيمة

سعيد القضاوى

ببب كنت قد انتهيت من معرفة «» «باكثير» و «جودة السحار»
 و «عبد العظيم عبد الله» و «سعد مكاوى» و «محمود البدوى» ،
 وكنت قرأت «كساح طيبة» «لنجيب محفوظ» التى أحببتها لدرجة العشق
 حتى اشتريت وبالصنفى البحتة ومن مكتبة منزوية بمدينة «المحلة الكبرى»
 اسمها «الثقافة الجديدة» لصاحبها «طلعت قنديل» كتابا بلا غلاف ،
 ممزق الحواف ، وكالح للون اسمه «أرخص لىالى» لكاتب لم يكن صوته
 قد وصل بحد الى قريتي البعيدة اسمه «يوسف ادريس» كان ذلك فى
 منتصف الخمسينات ، فى ذلك الزمن الموهل فى الذاكرة ، والذى كان يقوم
 للصراع فيه فى نفس المجتدى بين الحقيقة والخيال ، وبين العلم والحلم ،
 ومحاولة الطرق على الابواب الموصدة على الأمل .

ادعسنى فى ذلك الزمن قسرة الكاتب على التعبير عن انسان هذا
 الوطن ، داخل هذا الواقع الذى زمانه ومكانه الخاصين . وسبر هذه الامايق
 للوصول لجوهر روحه ، والخروج بالتشافاته - التى كانت جديدة ومبهرة
 فى حينها - لتحتل مطلق مكانها ، وتشكل باستقلالية شديدة المطية عالما
 مستقلا داخل الظاهرة الانسانية .

ارتبط بالكاتب حقبة من الزمن أعطى فيها فريضه «» «الحرام»
 «آخر الدنيا» «حادثة شرف» «» «المسكرى الأسود» «طفة الآى ٠٠ آى»
 ومسرحية «الفرافير» .

من منا لم يخل «يوسف ادريس» الى ضميره الفنى والشخصى .
 ذلك «الحكا» المصرى العظيم . كلنا وبدرجات مختلفة اقتربنا من محيطه
 الزاخر ومن ذاته المتقلبة ، أحببناه واختلفنا معه ، لكننا ابدا لم نكرهه .

وتظل شخصيات « الشيخ شيخه » و « الشيخ على » في « طلبة من السماء » و « صاحب مصر » والأفندي في « لغة الآي ٠٠ آي » والفلاح للعائد في « بالغة والإمامة » والفرفور في « للفراير » والبنت في « العيب » ٠٠ شخصيات باقية في التاريخ وفي الذاكرة ، تشكل أطر الصراع بين الواقع والله الخالق من جهة ، وبين ذلك الإنسان الخلاق من جهة أخرى ، ان يوسف ادريس الفنان اكتسب صفة « العدو » للواقع الكائن ، واتخذ سمة المحارب ليحفل في صراع - بواسطة الفن والابداع الجميل - مع هذا الواقع ، وحلم بتغييره لما هو أرفع وأنفع لإنسانه ، فشكل في زمن عطائه (حتى أواخر الستينات) بشرا بأرواح قادرة على الحلم والمقاومة باقتدار .

لقد كانت الكتابة قبل « يوسف ادريس » تموج بالكلمات الرصينة تبحث عن الإمارة في الشعر ، وعن البيان الفني في النثر ، والمكوف تلحت الأبراج العاجية التي تتسلل عبر شمس الفكر الافتكار والعارف ، حتى جاء هو بحكاية « الادريسية فاعلت هذا الميراث الجديد » ، وامقطت ذلك « الفكر الخالي » والانجاز « الرومانسي » والذي كان في أغلبه مقلدا ، ومتأثرا بالنقل من لنجز الغربي ، يصيغ للواقع الاجتماعي والسياسي بمناهجه وأسلوبه ورؤاه الفنية والفكرية ، جاء « يوسف ادريس ليرسي طرفة كبيرة على مستوى الابداع والفن ، تنقسم بالتغير في أدبنا الحديث ونواكب هموم الوطن الجديد في مستوياتها الاجتماعية والسياسية ومن ثم الابداعية » .

انتمى بالضرورة وبالكتابة لما يسمى بالكتاب الفلاحين ، بالطبع لا أقصد الانتماء بالجغرافيا فقط ولكن بالهم « المدام » وبعالم القصص ، كما ينتمي لهذا العالم كتاب مثل « عبد الحكيم قاسم » و « روميش » و « خيري شلبي » وفي تصوري أن « يوسف ادريس » كاتب من هؤلاء للكتاب الفلاحين .

هؤلاء الكتاب الذين عاشوا وكابدوا أسلحتهم ، الذين كانوا يبذلون وينتظرون الحصاد ، وينحنون على خطوط الأرض حاملين باقصى قدرة على الصبر والبساطة التي تبدو لفرط بساطتها خشنة وحسنة النية وخبيثة لدرجة لا تصدق .

من هنا نشأ الحوار بين عالمي الادبي « الصغير جدا » وعالم « يوسف ادريس » « الزاخر جدا » ، بالإضافة الى ما سبق فإن « يوسف ادريس »

ينتمى في تكوينه الثقافي والسياسي والاجتماعي لغتيرة ازدهار لم أعشها ولم يعيشها جيلي ، فهو ابن مرحلة النضال الوطني قبل ثورة ١٩٥٢ ابن مرحلة اجيال الشباب من الطلاب والمثقفين الذين خرجوا من فوق كوبري عباس ، ومن الشوارع التي لم تكن تفرغ من مظاهرة ضد السلطة كل يوم ، وهو من الجيل الذي أسهم في قيام ثورة يولية ، وعندما قامت كن كاتبها الوحيد ونجيبها الخالق ضمن نجومها الآخرين ، عبد الوهاب وعبد الحليم وأم كلثوم ، كان درتها المعلقة على الجبين ، مصنوعة لاتمس طوال حقبة الثلاث .

أما أنا فأنتمى للحقبة المهزومة من يولية ، حقبة ضياع الامال والاحلام ، وهزيمة يونية الفاجعة . عشت الفترة الانتقالية وسيطرة الطبقة الجديدة ، التي سرقت الاشتراكية وأظهرتها في البيان العمومي للجماهير على أنها ملازمة للتفكر والتدني والاحاد ، عشت فترة الحقبة التنفعية والهجرة بحثا عن لئمة العيش في تجريدة جماعية كما في الزمن العثماني ، حقبة سيطرة السلفية بمالها وقيها وتخويف الواقع وتهجيده .

من هنا كان الحوار . ومن ثم كان الاختلاف ..

الآن « يوسف ادريس » كاتب معون على درجة مبدع بمؤسسة الاهرام الحكومية الرسمية ، تحت اذنه وأمره صفحة اسبوعية ، من خلالها يلهب الحساس العام للامة ، ويحرك مشاعرها حين يجرح ولا يسيل دما ، وتشارك في رواجه العالي الذي يهوضه باذن علام الغيوب الى ابواب « نوبل » المبيحة ، والملوثة بالغبار الصهيوني للفاح .

أما أنا ونجلى فكتاب بلا شرعية ، الا شرعية للكتابة الجديدة المختلفة ، نجلس في الهواء الفاسد ، داخل مقامى حارة ومشبوهة ، نحظى شاكرين بمسخط كل الأنظمة ، وكل الحق . استوعبنا الهزائم وتجاوزنا ما وأدركنا الخطر الذي يصعد روح الامة ، نكتب أديا مختلفا ويمثل الوثبة المضادة كما كتبه « ادريس » وهذا حق شرعى يحتمه التطور والملاحقة والمعرفة . أدينا يختلف عن ادب يدعو للمواقف الاخلاقية ، وان القصة شريحة من الواقع أو هي في نهاية المطاف « انعكاس لما يحدث في هذا الواقع » أو « بان على الكتابة أن ترتفع الى مستوى الفعل » ، تحدثت

ملاحم ما نكتب في الاول والاخر في « أن الكتابة صياغة للمسمى نحو المعرفة ونحو التواصل في هذه المعرفة : تشكيل لادراك مشترك وكامن لأموال الحياة والموت » كما يقول الاستاذ « اتوار الخراط » .

من هنا حدث الخلاف المشروح بيننا وبين الكاتب الكبير . ومن ثم حدثت الفجوة في الفهم وانكاره لنا بإصرار يصل الى الرقض واللعناد . . . أزعم انه لم يقرأ مجموعتي « مدينة الموت الجميل » برغم انني اعطيها له شخصيا . .

في السنوات الاخيرة أصبح قارئ بيانات جيد ، ومدلى بتصريحات رهيب ، وناصح لهب من الدرجة التي تثبت بأن للرجل يمانى من أزمة ابداع حقيقية . فهو يقول عن نفسه « أن لا احد يستطيع أن يكتب هكذا أبدا في المسالم كله » ، « مجلة الكرمل » . . . « وأنه لو تنطع الانس والجن والملائكة كي يكتبوا كلمة واحدة مما أكتبه لنا استطاعوا » « الكرمل » وأن تسمية « جبل الستينات » تسمية خاطئة فهو ليس بجبل بل يمكن للقول « انتاج الستينات » ، « الثقافة الجديدة » وأن « جمال وغيطاني » واستخدامه للقرات فهو لزوم ما لا يلزم » .

وعندما قلت للشاعر « محمد عفيفي مطر » الرجل مشحون بالتناقضات يكره ويجب ، يعرض ويستسلم ، توقف عن الابداع بصد « بيت من لحم » الا أنه وبعبقريته من خلال مقال صحفى يشعل الحرائق ويهلا السمع والبصر ، بهلجم الكتابة الجديدة بلا حواجة وبمقت ليس هنالك ما يبرره منذ ذلك نظر ناحيتي « عفيفي مطر » وقال « مغفور له كل خطايا » لأنه في الاول والاخر : « يوسف ادريس » . .

انشودة للبيئة

يوسف ابو رومة

لماذا يحدث هذا ؟

في كل مرة تجمعني خلقة بمن نسبيهم نحن المثقفين « الناس العاديين » وأقرأ عليهم قصة ليوسف ادريس ، يتأهبون ممي من اول جملة الى نهاية الفصه ، مستجيبين للنفثه والنكتة ، يكرهون حين يتطلب الامر ، ويبتسمون في المواقع التي تستدعي الابتسام ، ويتجهون حين يدفعهم النص للجحامة .

حدث ذلك في أمسيات الخيمة العسكرية وأنا أنقضى فترة الجندية بين تسعة عشر من «المسكر المأدة» وحدث ذلك في سهراتى مع فلانى بلدى - وهم بالطبع لا يجيدون القراءة والكتابة - وتعجبوا لهذا المفردى ابن المدينة الذى يجيد نقل حياتهم و «كأنه منقوع في مية عفاريت» .

لماذا حدث هذا ؟

حين قرأت كتابا منزوع الغلاف - وأنا في سنوات الاعنافية - تمت باعادة تغليفه بورق سميك ، ورسمت في اطار مربع وجه فلاحه مطولة للشعر من جهة ، ومن الجهة الاخرى سقطت ضفيرة على الصدر الناهد ، واطراف الاصابع المظفة تجدل ذوابات الضفيرة ، والوجه كان مستديرا وهبتسا بخنجل ، ثم درت بالكتاب على للزملاء ليطلبالموه .

واكتشفت بعد سنوات أن الكتاب هو «الحرام» وكانت قد فعلت فعلها ، أخرجتنى من تابوت الكتابة الحقيقية الى اشرافات الحياة ، فها هم البشر الذين احيا بينهم القسام بين السطور ، بفطريتهم ، بخفة دمهم ، بسهراتهم تحت شجرة اللوت في ضوء القمر حول مدلر الساقية ؛ وأرى منازلهم الفقيرة البائسة وأحس من السطور طراوة مدخل أول الدار ، وأرى الزبر فوق «الزيرة» يوشع يوشع ماؤه ، ويسبيل الى القمر لتسقط قطراته فيشكل مع الهجرة وهتين الخباب ايقاع القبلولة .

وأحس بغرائز هؤلاء البشر ، بافعالهم السرية المختلسة فوق الاسطح لو في ظلمات الزرائب القائحة برائحة الخصوبة .

اذن فانا اطلع قطعة حية من الدنيا التى اعرفها .
فهل ها هنا يكمن السر ؟

وكان سؤال يتردد في النفس ، هل هي البساطة والتلقائية ؟ أم للفن فخامة تراجيدية غير هذه السذاجة ؟

وكان سؤال آخر ، هل ما فعله يوسف ادريس جاء موازيا لفكرة «الشعب» لآلئى تصاعدت مع الد الصاعد بثورة يوليو ادى الى التخلي عن وقار الفنمى للدخول الى بساطة مخلة ؟

وكننت معنورا فى ذلك ، فالكتابفة المسابقة ءلففه جافة شكلفة الجزالة
اللفظفة مءف مرصوء من أءافها ، وبعمفة عن جشفة الءفة الءفة .
والكتابفة الفاففة له (ففما فسمى بففل المسففففاف) أبءء من أن
فوصف بالبساطفة ، وبالفلفففاففة .

وچئنا نحن أبناء السففففففاف الفاسفة ، فكان أءرفس بعمفا عفا
جءا . والفءف عفه كما الففف عن « فراف فءفم » وفلفففاف عفر بصفاف
السففففاف ، ولا افافز ففن أقول لفنا فلفففاف عن أءفه فى بعض الففراف
بفمفال واسفففار ففى ففرا أءفا وفبفف ففقال : أن قصفر ففوسف
أءرفس فى ماففة ألى أعاففة للكتابفة .

لفن ففن أءفه ففسب للرفاففة ، وللماضف البعمف واذا فم الفففف
عفه فكما فلففف عن مافء خام فى ماففة للفصفاف الشكلفة ، فى الففف
جلب مافشرة من الففم ، ولكنف لم ففوض بءء فى الشكل الذى ففعله فلفة
جءرفة بصفء الفرافة الجمفلة ، وأن صاففى هذا للفلفى هم الكتاب اللاففون
له ..

وكان فوسف أءرفس بعمفا جفا ، لا فمسك به الففء ، وفففق هو
فرفة الجبل فففا ، وفافى فى البرفة : نحن أفر أفففال الففوفاف الكبرى .

وفففنا بما ففال ، وفففنا الكف بالفف ، وفففنا : ما هو لا ففف
عن الاسففزاز ، وماذا ففون نحن من بعمء ؟

ما زلنا فطمع ، ومازانا فظم ، وما زلنا فحاول فلماذا فصارء
أءماننا ، وفففطع عفنا الفرفق .

وببرنا ذلك فففنا : وهل فساوى ظروف الصعوء الفف فاء مفا
بظروف الرءة الفف اففالف على رؤسنا أءار افففارها ؟
وفى كل مرة فعود للى فراءة أءفه .

فففكشف للسفر عن بعض مفره .

وأعود لقراءة قصصه بففى وبفن نفسى ، وفففنى وففن الفاس للماففن
.. فأسففف لفمافى بكتابفة الففص ، وفعود وففشر قصة جءفة هنا أو
فناك ، وففور لفظ ، وفاففر الكلام فولها وففف فءها للبعض ، وفرففها
البعض ، بل وففرف بها البعض الآخر ، وفففن :

كانت « بيت من لحم » آخر مجموعته القصصية الجيدة ؟ ويرفض هو من الرأي تماما ، ويقول لى فى حديث صحفى : كل الناس تقول يوسف ادريس انتهى ككتاب قصة بينما أنا لم أبدا بعد .

ويعلن للناس أنه سيعتكف فى بيته ولن يعود الى مقالته الاسبوعى حتى ينتهى من كتابة عشرين قصة قصيرة ، ويترقب الناس ، فتسندعيه الضرورة لقطع الامتنكاف لكتابة مقالته الاسبوعى عن قضية ملحة تشغل بال الوطن .

فيقول مبررا : لماذا لا ينظر الناس الى المقال الصحفى كعمل ، غنى كمكمل ، غانا انجرفيه ما تفجره طاقة القص عندى .

ونختلف حول ذلك .

ونعود الى قراءة ابيه .

واعوذ لتصفح « للعبة » و « مشوار » و « مارش الغروب » و « الأورطى » و « قاع الحيلة » وغيرها .

فيكشف السر عن بعض سره ، فبرعة تفتتح .

ويعود يوسف ادريس الى استنزافنا ، وينشغل بأعمال نرى أنها ليست من خصيصة الاديب ، ونقول فيما بيننا لماذا يشغل نفسه بمثل هذه الأمور ؟

ويجلى هو بلحاديث محظية ويصرح : يتهموننى بانى انقيت ظلى على الكتاب بصدى ، فمادى اقول بربك ، هل اقطع ظلى ؟

ونقول : فالسؤال استخفاف بقا .

ويطوف البعض ويقول : بل هو الاستهزاء بعينه ، فنرى بعجائه الى الأرض ، لنعلن سخطنا عليه ، ونتمرد : وللملم لم يكن ليوسف ادريس اى تأثير على الكتاب اللاحقين .

ويحررنا الشوق للعودة اليه ، الى « أرخص ليالى » و « بيت من لحم » و « اليس كذلك » و « للنداهة » و « قصة حب » ونعيد قراءتها للمرة العشرين .

ومازال السر يدوح لنا ببعض سره .

يسخط علينا مرة ، ونسخط عليه مرة ، ويصالحنا ونصالحه ، نتمرد عليه ، ويقتكر لنا ، ثم قصده صفاء مع قصصه تنهى الموضوع لأنها لم تزل تبوح ، حتى نكتشف السر كاملا لنقصد على مواصلة الطريقة ولنقدر على أن نشعر معه أنشودة البساطة .

حكايا مصرى .. عظيم .. ومجنون

محمود الخورجاني

منذ نحو عشرين عاما تقريبا ، قرأت مجموعتين قصصيتين مختاليتين ، كاذبت الاولى هي « القاهرة » لعلاء الديب ، والثانية « ارضى ليالى » طبعه دار الكاتب العربى التى لا زلت اذكرها حتى الآن . وأظن الآن ان قرأتى لهاتين المجموعتين ، كشفت لى عالما خارقا : بسيطا ومصريا .. بالبح المعنوية والحميمية .

أعرف مدى الاختلاف بين الكاتبين ، يوسف ادريس وعلاء الديب ، لكن ما حدث لى ، كان اكتشافا مذهلا وخاصا ، فلقد اكتشفت ان هناك « كتابية » أسماها القصة القصيرة (لا أعنى القصة القصيرة كشكل أو جنس ، وإنما كتابية ادريس والديب لها على هذا النحو) . وكان ما قرأته من قبل مقصورا على الكماليات الماهلة من الروايات العالمية ، ثم تيمور ونجيب محفوظ وبعض الروايات الجيدة المترجمة ، وبالمطبع طه حسين وهيكى والمازنى والمقاد وسائر الرواد الكبار .

ومن خلال يوسف ادريس ، عرفت العرة الاولى ، ان هذا العالم الذى أعيش فيه ، هو ببساطة مادة الكتابة .. هذا العالم به (عيله) هو أحجار يوسف ادريس فى الكتابة .

هذا « الحكاء » المصرى الساحر المجنون ، اكتشف تقريبا ثميناً اسمه « الحكى المصرى » ، وبالتالي فإن لغته مختلفة ، وحكيه خاص . ثم ان عيونه ترى على نحو خاص ، ويسمع ايضاً مختلفاً .

ثم أسعدنى زمانى وقرأت « قصة حب » . وهى من احدى واكمل للروايات المصرية .. وللمسكوى الاسود وقاع المدينة ولغة الاى اى .. حتى يبت من لحم .. تلك المجموعة الفريدة فى أدبنا العربى . وليس هناك شك فى أن كتابات ادريس شكلت رافداً من روافد أجربتى ، إذ قرأته قبل تشيكوف وهمنجواى وموباسان وجوركى .. وسائر كتاب القصة العظيم .

وأستطيع أن أؤكد أن المصادفة التى قادتنى الى قراءة ادريس منذ فترة مبكرة (وعلاء الديب أيضاً ، على نحو مختلف ولأسباب مختلفة) ، تلك المصادفة كانت سبباً رئيسياً فى عشقى البالغ للقصة القصيرة كجنس أدبى مستقل .

ولطه من المناسب أن أشير هنا ، الى أن ادريس ، دون كل خلق الله الذين قراتهم في تلك الفترة ، فاجأتني بتناوله لهذا العالم هؤلاء الناس وهذه الطبيعة وتلك التفاصيل الحقيقية الخاصة ، هنا بالاضبط كان سبب حبي له ، خصوصيته ، كونه نقلة كيفية في اللغة والقص والبناء .. والرؤية تلك هي المسألة اذن ، الرؤية عند يوسف ادريس ، تلت لنفسى ، ان هذا الكاتب له جهاز استقبال مختلف تماما ، وعبر مساحة بالغة الاتساع من الصفحات تلو الصفحات ، شكل وتشكل ادريس برؤيته ، لقد صنع حوارا مع الكتابة ، عبر كتابته ذاتها ، وتطورت رؤيته من الصور الأدبية ، وبعضها ساذج الى هذا الحد أو ذاك ، حتى انتهت الى اصفى واكمل ما يمكن أن تصل اليه رؤيته في بيت من لحم .

بعد ذلك ، انقطعت علاقتي وحواري مع ادريس لفترة طويلة ، انصرفت خلالها الى قراءات أخرى متنوعة .

وسرعان ما جاء فرسان الستينات ، الذين انعطفوا بأدبنا أنعطافة حاسمة ، عبر رؤية وتشكيل ولغة وأدوات مغايرة تماما لكل البتاليد والذوق الأدبي السائد .

وقبل أن ينقشع غبار معاركهم العنيفة مع السائد - في الادب وفي غير الادب - فقد شكلوا - بعد هزيمة ١٩٦٧ ، مراجعة لكل شيء ، مثلهم في ذاك مثل غيرهم من القوى والحركات الاجتماعية التي انطلقت تراجع وتهدم كل المسلمات التي كان قد بدا أنها المستقرت واستوت على عرش الأنكار والسياسية .

اقول - قبل أن ينقشع غبار معاركهم ، كنت أنا أعود مرة أخرى الى حوارى مع هذا الكاتب ، بمصادفة وتلقائية خالصتين ، اذ كان قد أصدر الفداحة وبيع من لحم والخططين .. اذ لم تخفى للذاكرة .

واذا كان يوسف ادريس قد كف عن الكتابة ، وانصرف الى ما هو دون الكتابة وأقل جدوى وأكثر إثارة في مقالاته ومفكرته ، اذا كان قد فعل ذلك ، فهو الخاسر ، والادب العربي هو المضر .

فهذا الكاتب واد ليكون حكااء مصر يا عظيما ومجنونا ، قد تكون لغته مهشمة الى هذا الحد أو ذاك ، أو تتناثر فتواتها على نحو غير مألوف ، وقد يثرثر كثيرا في بعض الاحيان دون داع .. لكن كل هذه التفاصيل تتضائل وتكاد تنجح اهمام كاتب قدم رؤية كاملة ، منطلقا كاصفار يعصف بكل الكتابة التي قبله ، ليخدم كتابة مغايرة .

وبالرغم من اختلافى معه ككاتب ، وهذا امر مشروع وبسيط وعادى ، الا أنه سيظل بالتمسبة لى كتابا عظيما احترمه واحبه ، تعلمت منه ، وكشف لى منذ فترة مبكرة عن عالم آدين لكشفه بالكثير .

واستطيع ان اتول أن تجربته ساعدت كثيرا على بلورة قصة مصرية
ابتعدت عن الاقتباس والتأثر والصنعة ، واستشرفت الإبداع بمفهومه
الفني المتعارف عليه .

لن أقول كما يقول للبعض نحن خيل بلا اساتذة أو نبقى جميعا سابحين
في بحار الرغص . . . فلقد كانت أعمال يوسف ادريس تمثل طوال رحلتى
مع الكتابة والثقافة أحد الروافد الهامة مع كتابات نجيب محفوظ ، ويحي
حقى ، وعبد الرحمن الشرقاوى ، وليس عوض ، ومحمد مندور ، والفريد
فرج ، ومحمود أمين العالم وعبد العظيم انيس . . . الخ . . . لقد تجاوزت
مع كتابات ذلك للرميل العظيم من المثقفين المصريين الذين وضعوا أعيننا
على التناقضات الاجتماعية الحادة ، وضرورة اصلاح حياتنا ضمن أفاق
التحرر والاشتراكية ، وكانت قصص يوسف ادريس وسط تلك الكتابات ،
تلخص كى تعبر ، بل هى مثل البؤرة في ذلك الواقع ، كانت توصلنا الى
التمساؤل . بل تطرح أمامنا نوعا جديدا من المعرفة الاجتماعية ، فضلا عن
المتمة الخاصة اللى جعلتنا نعشق ذلك الفن ، بل نرى انفسنا كذبا لتلك
الأعمال وعنى هذا ، فلقد كان حولنا معه عبر للقراءة ، والنقد ، والممارسة
للكتابة . . .

أما عن غياب كاتب مجرد مثل يوسف ادريس ، فذلك للشق من السؤال
يمكن أن نوجهه الى يوسف ادريس كاتب للقصة ، وليس يوسف ادريس
كاتب اليوميات التى يتناول فيها هموم الناس ، ويوصلها الى اكبر عدد من
القراء ، وأظن أن يوسف ادريس لم يرغب عن الساحة أبدا فحضوره دائم ،
ولا يمكن أن اتفق ضمنا مع السؤال الذى يعتبر يوسف ادريس غائبا
عن المشاركة في حياتنا

يوسف ضد يوسف

اعتدال عنهان

- اننى من أبناء اللحم القومى ، اعنى أن نفسى للفكرى والوجدانى
تشكل في الخمسينات والستينات . وما دمت قد ذكرت تلك الفترة فإن
يوسف ادريس يبرز بوصفه واحدا من أهم اعلامها :

وعندما أتأمل ما استقر في ذهنى ووجدانى من مؤثرات فترة التكوين
المبكر أجد يوسف ادريس ظاهرة مذة ، فإينما توجهت تجد له علامة

حية باقية ببقاء الفن العظيم في القصة القصيرة والمسرح ، وبنسبة متفاوتة في مجال الرواية .

انه اذن رمز من رموز مصريتنا وتفتح للوجدان الوطني والقومي على معان سياسية واجتماعية وثقافية ، عاشها وطننا ، صاعدا ورائدا ، لاجزاء كثيرة من العالم العربي والعالم الثالث ، وعاشها ايضا في زمن الانكسار وتبديد الاحلم وتمزق ما بعد ١٩٦٧ . وما الانكسار والتمزق سوى لحظات في عمر شعب اصيل ، صنع الحياة ، وطوى القرون ، وتراكمت رواسب الحضارة في عقله الواعي ، واللاواعي ، وفي وجدانه للعريق .

ومن تراكم الحضارات تشكل للعقل الجمعي المصري وتشكلت للروح المصرية . ان المصري ليس ذلك الصامت المستكين الصابر اللابالي فحسب ، مع انه كثيرا ما يبدو كذلك وكأنه أبو الهول ، لكنه ايضا يمتلك وراء هذا القناع الذى يواجه به ظروف الدمر طاقات أخرى ، أو أنها علامات وشفرات كامنة ، لا يمكن لاحد معرفتها كلها ، أو تحديد قوانينها ، الا اذا كان مصرياً ، أو عاش في مصر ، وتكون في ثقافتها العربية ، بطبقاتها الموعلة ، وارورى بنيله .

ويوسف ادريس لم يكن أبداً ذلك البهائم المستكين ، اللابالي . انه تكوين فريد بحد ذاته ، مصرى ايضا ، مغرق في محيطه الى درجة التمالية ، يمثل في ثقافتنا المعاصرة ظاهرة اشبه ما تكون بالظواهر الطبيعية الخارفة ، كانهجار البراكين في شرق الودى ، وانشقاق البحر ، أو احتراق الكواكب في سديم الكتابة بضوء مشع صاعق . انه قيامة غنية ، زلزلات القصة العربية زلزالها ، واقلت المواضع المسرحية بانقالها وتخلقت عوالم غنية جديدة ما تزال حاملة بالامكانيات الخصبة

هكذا تجلّى يوسف ادريس لاجيال كاملة واستقر ، أو انه تنجر لنا ، في هذه القصة الثرية من تاريخ الادب المصري المعاصر .

قد ابدو وكأننى اتحدث بلغة المجاز ، أو المبالغة الادبية ، أو حتى يدافع احتفائى ، لكننى اقول بصحق ، ان مصرية هذا الكاتب الكبير ، يمتدناضاتها كلها ، تبلغ الانخاع من الكائن المصري . انه « صاحب مصر » ، « أم الحنيا » ، وهو كذلك « جمال الكراسى » الذى يرفض أن يزيح الكرسي عن حامله لانه ينتظر « امارة » ربما لانه يعرف ان « سره الثابت » كامن ، لا يسبر ، الا اذا سكنه اليتيم بلانه ، فعلا ، صاحب مصر .

أعود فاقول ، ليس التأثير ، في تصوّري ، بالامر البسيط ، بل انه عملية في غاية التعقيد والتشابك ، لا بد أن يمي الكاتب ابهاما وغموضا عميقا كاملا ، والا أصبح ظلا . وما أغنانا عن الضلال في وجود صرح فني شامخ .

وتصور أن التأثير أصبح مثيرا اذا ما تمثّل الكاتب المؤثر ، وعرضه على المكونات الاخرى لذاته الانسانية ، وذاته الفكرية ، وأبرز سمّيته المركبة من هذه الذات وخصوصيتها ، بوصفها ذاتا مبدعا وليست مقلدة ، ومن امتزاج هذه الخصوصية بثقافته لغته وتراثه والثقافات العالمية ، بقدر الطاقته . وتتحد موهبة الكاتب وفقا لنجاحه في عملية المزج والتمثل وإعادة الافراز .

ومن بين المؤثرات العدة التي استقرت لدى ، وقد بدأت الفشر السنوات القليلة الماضية وصدرت أول مجموعة نصوص ابداعية لي هذا العام ، أجد كتابات يوسف ادريس القصصية ، تمثل نوعا من المعرفة الحديثة التي تمكن الكاتب ، في لحظة التجلي الفني ، النفاذ الى قانون من قوانين الوجود الانساني بمعناه المطلق ، كالحياة او الموت او القرينة ، او قانون نسبي . يحكم الواقع المتعين بزمان ومكان وظرف تاريخي بعينه . وكما كان الوطن ضد الوطن في هذه الفترة ، فقد كان يوسف ادريس أيضا ضد يوسف ادريس .

لقد كان الظرف التاريخي حافلا بالانجازات الوظيفية ، وحافلا أيضا بعوامل اهدار تلك الانجازات نفسها . ويرجع ذلك ، في بعد من ابعاده ، الى غياب هيكل سياسية تحتوى الظرف التاريخي وتدعمه وترسخه ، كما يرجع الى ، في بعد آخر ، الى افتقار قنوات تعبير تتيح حق الكلمة الحرة ، وحق الاختلاف .

ولقد كان يوسف ادريس مفتتحا الى الانسان المصري البسيط ، مبتكرا الوعي للفعل وما يشتمل عليه من قوانين تحكم الظرف التاريخي ، ما جاده ويفصّره ويمتقاضاته . كما كان لطاقت الوعى تمكن لهذا الظرف ذاته . لكن الممكن كان يصطدم دائما بالفعل ولا يتخطاه . ربما لهذا السبب جعل يوسف ادريس من قانون اللحظة في « الفرافير » قانونا كونيا .

ان للنظام الاجتماعي الهرمي يتحقق فنيا ، في هذه السرحية الغدة ، في العلاقة بين السيد والفرغور . وعلى حين يظل السيد على قمة الهرم ، فان الفرافير تظل أيضا في موضعها . ليس في هذا العالم نصب بل في العالم الآخر كذلك .

وهكذا ظهر في أعمال يوسف ادريس القصصية نوع من القدرة الحيرة ، تقصّاهم ، في أحيان كثيرة ، مع رؤاه الاجتماعية . وعلى نحو مماثل

تصادم لديه إيمان عميق بالحياة مع حس مفعم بالموت ، وإيمان لا يقل عمقا
بإرادة التغيير مع ضياع وسقوط ، يبدو محتوما ، نتيجة هذا التغيير ذاته .

لقد بدأ لى أن الالتصاق بالوجدان الشعبي في قصة « الندادة » على
سبيل المثال ، قد مكن الكاتب من الالتقاط غير المرنى ، الكامن في الإنسان ،
والمحرك الخفي لأفعاله الظاهرة . لكن تغيير نمط الحياة أدى بالشخصية
الريفية الرئيسية الى السقوط في بوائف الحديثة .

وعلى الرغم من التصادم فقد بدأ لى أن الكاتب هنا لا يعبر عن حنين
رومانتيكي لعالم البراءة بقدر ما يوصد ويحذر ويعبر عن رؤيا مؤداها أن
ازاحة المعايير التي تحكم نمطا من أنماط الحياة لا بد أن يصاحبه إحلال
نظام آخر ، أو معايير أخرى ، تنظم للطوفح الانساني المشروع وتحتويه ،
والا تهاوى الامسان بين غياب حاث وحضور لم يستقر .

- ما زالت اتوقف كثيرا ، عند مجموعة « بيت من لحم »
(١٩٧١) ، رائعة الكاتب المروعة معا . ما زالت تذهلني تلك
الرؤى القلقة الممزقة بالألم ما بعد ١٩٦٧ . ما زالت اتوقف عند
تلك التكثيف القوي الباهر لهذه الفترة العصيبة في تاريخ مصر ،
وما تحمله المجموعة من شخز رهيب للأوت الكاتب وتجاوزته
لواضعات القصة القصيرة السائدة حتى لديه هو نفسه . في
أعماله السابقة . هنا علم ينفجر من داخله بموت الاب ،
رمز ذلك العالم في قصة « الرحلة » ، أحزان الفقد ، وفرحة
الخلاص ، ومضة ضياع اليقين « عمى البصر والبصيرة وانطلاق
اعنى الفرائز من عقلها » في قصة « بيت من لحم » محطة
العرف الاجتماعي والادبي في آن واحد .

هنا يصبح العالم القصصي داخليا وخارجيا في الوقت نفسه ، على
حين تتغير النسب الفعلية للأشياء ولا تصبح الاحالة الى الواقع بسيطة
مباشرة وانما تصبح للكتابة سياقا تراسل للحراس عبدة ، وتحفل بالرموز
الفكرية والتاريخية والدينية والثقافية ، تسائل المسلمات وتطرح الاسئلة
وتترك النص مفتوحا على احتمالات وتاويلات لا تستنفذ إحياءاته الثرية .

هل كان للغرق ، مثلا ، في « جلاوة الروح » فعليا ، أم حلما كاسيا
رمزيا ؟ وهل كان على الامسى حرج في « بيت من لحم » ؟ وهل كان الحصار
في « الخدمة » خارجيا أم داخليا ، أم كان هذا وذلك في الوقت ذاته ؟

وهكذا ما تزال الاسئلة تدور في رأسي . ولا أدرى ان كنت قد استطلعت
الاجابة عن بعضها فيما أكتب من ابداع .

لاترك هذا لغيري ، لأننى لا أعرف • لكننى ، مع ذلك ، أعرف شيئا واحداً على الأقل ، يبلغ عددي حال اليقين ، فأقول :

أيها الوطن العظيم لقد أنجبت كاتباً عظيماً ، وإنك ، أيها الوطن ، لقادر على أن تهيب أمتامنا بكرة الأبداء ، وصدق الرؤى ، واستنارة العصر ، من أجل أن نحقق طموحنا لك ، وفي أرضك •

صرت في موقف الدفاع

ابراهيم عبد المجيد

كان اكتشافى لكتابات يوسف ادريس متأخرا بعد أن كنت تكتب ونشرت أول قصصى القصيرة • أظن أن ذلك كان بعد عام ١٩٦٩ • وأذكر أنى أحسست كبا لو كنت هويت في بئر مسحور • انقطعت عن كل قراءة الا يوسف ادريس • وشكل لى نقطة جذب جبارة • شئ أشبه بجنيات البحر اليونانيات فتوقفت عن الكتابة • كان راكبا راسى في كل قصة لكتبتها فتوقفت عن كتابة القصص • كنت أعرف أننى لن أكتب مثله ولا يجب أن أفعل • لكن لا يعنى ذلك أنه لم يترى في أثر • لقد ساعدنى على فهم معنى تحرر الكاتب من كل شكل مقدس • ساعدنى في ذلك أكثر مما ساعدتنى عشرات الكتب الدراسية •

أظن أنه لا يوجد مثل هذا الحوار • ربما كان هذا أمرا مؤسفاً ، ولكن ماذا أفعل في المكان والزمان أنا ابن مكان مختلف وبشر مختلفين وتكونت أيضا في زمان كان يوسف ادريس قد استوى كائنا كبيرا فيه • ربما أيضا لانى احتنى بالرواية كشكل أدبى • ربما لان الرواية هى عذابى الاول • وربما لانى حين نضجت وصار من حقى أن أقول أنى كاتب وجدت زمنا يتقدم نحوى بكل كتلته البشرية ليسوقنى • زمن ثورة مضادة فلم تعد لدى للفرصة للحوار الهادئ مع أعمال أحد • بل صرت في موقع الدفاع عن النفس والهجوم بالكتابة على كل مايكاد يفسد حياتنا من الأساليب • صارت الكتابة بانسبة لى أيضا حالة للابقاء على القليل من التوازن النفسى لى شخصيا • صار ما قرأته دفعة واحدة ليوسف ادريس كأنما قرأته منذ زمن بعيد • لا تزال حلوته وتوجهه ولكن ضاعت مفرداته • لم يبق لى من يوسف ادريس ما نتحاور معه الا مقالاته النارية في الاهرام منذ سنوات • وأنا أحب في هذه المقالات ذلك الغضب الذى يولجه به يوسف ادريس للكثير من مصائبنا • على الكاتب إذن أن لا يستسلم • هذا هو اللقال الجميل الذى صار يمثل على يوسف ادريس الآن •

بيلوجرافيا يوسف ادريس



اعداد
حمدى السكوت
مارس دن جونز

تهويد

لم يكن في حسابنا أن تصدر بيلوجرافيا يوسف ادريس الآن ، فلهن لا تزال مع جيل الرواد : طه حسين والبقاد واحمد امين وزملائهم . ونحن مهتمون الآن بانتهاء كتابنا عن الحلم للساحس من اعلام هذا الجيل ، وهو المرحوم الدكتور / محمد حسين هيكل . وحتى لو تركنا - بعد صدور هيكل - باقى اعلام هذا الجيل : لطفى السيد ، وسلامة موسى ومصطفى عبد الرازق وغيرهم ، فان خطتنا أن نفقّل الى الاديب الراحل توفيق

الحكيم ، وإلى الأديبين الكبيرين نجيب محفوظ ويحيى حقي ، مد الله في عمرهما . يوسف ادريس اذن لم يكن ضمن أولوياتنا لهذه المرحلة ، لكن المسمة الكريمة التي تنبذت إليها مجلة « أدب ونقد » ، لمسة تكريم الأديب الكبير لبلوغه الستين ، لم تترك لنا مجالا للتقاعس ، فعملنا بكل الحماسة ، في الوقت القصير المتاح ، مراجعة ما لدينا من مواد ، واستكمال ما ينقصنا من معلومات ، حتى اكتملت لنا الببليوجرافيا التي يطالها القارئ في الصفحات التالية .

ونحن على يقين من أن كلامنا « المراجعة » و « الاستكمال » لم يتم على الوجه الذي نرجو ، لا لقصر الوقت فحسب ، بل لأن مكتبة الجامعة الأمريكية مغلقة طيلة شهر أغسطس . وعلى هذا فنحن نكرر ، هنا بصفة خاصة ، للرجاء الذي رددناه كثيرا بأن يتفضل السادة القراء بتبييننا إلى ما نكون قد وقعنا فيه من أخطاء ، أو أغفلناه مما يستحق الذكر . حتى نتلافى ذلك عندهما نصدر كتابنا عن « يوسف ادريس » بأذن الله .

هذا . وقد اتبعنا هنا نفس الأسلوب الذي نستخدمه عادة حين نصدر الببليوجرافيا في كتاب ، فيما عدا أمرين اثنين لقتضهما ظروف النشر في مجلة : الأول هو أعمال كل مقالات يوسف ادريس المنشورة في دوريات ، وعددها كبير جدا . والثاني هو الغفال القنبييه - عقب كل مجموعة قصصية - على أن قصص هذه المجموعة قد نشرت في دوريات كذا وكذا بتواريخ كذا وكذا . ويسرنا هنا أن نقدم بعميق الامتنان إلى كل من أسهم معنا في إعداد هذه الببليوجرافيا . وعلى رأسهم المسئولة الادارية عن المشروع الاستاذة / نادية بدران . وكذلك الاستاذة / وجيهة ملوكة ، والسيدة / وفاء حسن .

وقد قطع الجميع لجازتهن بدرجات متفاوتة حتى يخرج العمل في الوقت المحدد ، وعلى النحو الملائم . كذلك لا يمكننا أن نغفل من عملوا في تجميع هذه المسادة في السبعينيات وما بعدها ونخص بالفكر منهم عبد الطي عبد الحميد ووجيدة البقرى وعادل هلال ونذيلة الاسيوطي .

والله نسال أن يوفقنا جميعا إلى ما فيه خير للثقافة والمثقفين .

أولا - أعمال يوسف إدريس

١ - مجموعات قصص

١ - أرخص ليالى - القاهرة ١٩٥٤

٢ - اليس كذلك (أعيد نشرها مرة أخرى بعنوان « قاع الحديقة »)
القاهرة ١٩٥٧

٣ - البطل (نشرت قصة « صبح » من المجموعة في المساء في
١٩٥٧/١٠/٦) - القاهرة ١٩٥٧

٤ - حادثة شرف (أعيد نشرها في القاهرة ١٩٧١ مع « لغة الآي آى »
و « آخر الدنيا » بعنوان المؤلفات الكاملة ٠٠٠) - بيروت ١٩٥٨

٥ - آخر الدنيا (أعيد نشرها في المؤلفات الكاملة ٠٠٠ القاهرة ١٩٧١)
القاهرة ١٩٦١

٦ - العسكري الاسود وقصص أخرى - القاهرة ١٩٦٢

٧ - لغة الآي آى (أعيد نشرها في المؤلفات الكاملة ٠٠٠ ، القاهرة
١٩٧١) - القاهرة ١٩٦٥

٨ - النداعة (أعيد نشرها بعنوان « مسحوق الهمس » في بيروت -
دار الطليعة ، ١٩٧٠) - القاهرة ١٩٦٩

٩ - بيت من لحم - القاهرة ١٩٧١

١٠ - أنا سلطان قانون الوجود - القاهرة ١٩٨٠

١١ - اقتلها - القاهرة ١٩٨٢

٢ - مسرحيات

- ١ - ملك القطن - جمهورية فرحات (أعيد نشرهما في « نحو مسرح عربي » بيروت ١٩٧٤) - القاهرة ، دار النشر القومية ١٩٥٦
- ٢ - اللحظة الحرجة (أعيد نشرهما في « نحو مسرح عربي » بيروت ١٩٧٤) - القاهرة ١٩٥٨
- ٣ - الفرائير (أعيد نشرهما في « نحو مسرح عربي » بيروت ١٩٧٤) - القاهرة ١٩٦٤
- ٤ - المهزلة الأرضية (أعيد نشرهما في « نحو مسرح عربي » بيروت ١٩٧٤ وسبق نشرها قصة قصيرة ضمن مجموعة لغة الآي آي بعنوان « فوق حدود العقل ») - القاهرة ١٩٦٥
- ٥ - المخططين (سبق نشرهما في مجلة المسرح في ١٩٦٩/٥ وأعيد نشرهما في « نحو مسرح عربي » بيروت ١٩٧٤) - القاهرة ١٩٦٩
- ٦ - الجنس الثالث (أعيد نشرهما في « نحو مسرح عربي » بيروت ١٩٧٤) - القاهرة ١٩٧٠ (عالم الكتب ، ١٩٧١)
- ٧ - نحو مسرح عربي (يضم كل المسرحيات السابقة) - القاهرة ١٩٧٤

٨ - البهلوان - القاهرة ١٩٨٣

٣ - روايات

- ١ - قصة حب - القاهرة ١٩٥٧
- ٢ - الحرام - القاهرة ١٩٥٩
- ٣ - اللبيب - القاهرة ١٩٦٢
- ٤ - رجال وثيران - القاهرة ١٩٦٤
- ٥ - البيضساء - بيروت ١٩٧٠
- ٦ - نيويورك - القاهرة ١٩٨٠

٤ - كتب

- ١ - بصراحة غير مطلقة - القاهرة ١٩٦٨
- ٢ - اكتشاف قارة - القاهرة ١٩٧٢

٣ - مفكرة د. يوسف ادريس ، (جزء أول) الإرادة - القاهرة ١٩٧٧
٤ - مفكرة د. يوسف ادريس ، (جزء ثان) « من عمد اسمع تسمع »
القاهرة ١٩٨٠

٥ - جبرقي المستنفيات - القاهرة ١٩٨٤

٦ - فقر الفكر وفكر الفقر - القاهرة ١٩٨٦

٧ - أهمية أن نفتتح ياناس - القاهرة ١٩٨٦

٨ - انطباعات مستفزة - القاهرة ١٩٨٦

٥ - كتب بالاشتراك ومقدمات كتب

(أ) كتب بالاشتراك :

١ - أمريكا تشعل النار في الشرق الأوسط - القاهرة ١٩٥٧

٢ - عبد الناصر ومؤلا - القاهرة ١٩٧٥

(ب) مقدمات كتب :

١ - عندما يجوع الأطفال (تاليف صميم الشريف ، تقديم يوسف ادريس) - بيروت ١٩٦١

٢ - تلك الراحلة (تاليف صنع الله ابراهيم ، تقديم يوسف ادريس) - بيروت ١٩٦٦

٣ - سبع باشوات (تاليف محمد عودة ، تقديم يوسف ادريس)
القاهرة ١٩٧١

٦ - قصص قصيرة نشرت في دوريات

انشودة الغرباء - القصة ١٩٥٠/٣/٥

لعنة الجبل - روزة اليوسف ١٩٥٠/٤/٤

نهاية الطريق - القصة ١٩٥٠/٥/٢٠

الوباء - الأديب ١٩٥٠/١٠

قط ضال - القصة ١٩٥٠/١٠/٥

صدقة (أعيد نشرها في « أرخص ليالي ») - القصة ١٩٥٠/١٠/٢٠

- ٥ ساعات (أعيد نشرها في « أرخص ليالى » التحرير ١٠/١٩٥٢
 المرجيحة (أعيد نشرها في « أرخص ليالى ») - روزا اليوسف
 ١٩٥٢/١١/١٧
- نظرة (أعيد نشرها في أرخص ليالى ») - المصرى ١/١/١٩٥٣
 القبور - المصرى ٢/٢٢/١٩٥٣
 المنكبوت الأحمر - المصرى ٣/٨/١٩٥٣
- أرخص ليالى (أعيد نشرها في « أرخص ليالى ») المصرى
 ١٩٥٣/٣/١٤
- على أسبوط (أعيد نشرها في « أرخص ليالى ») المصرى ٢١/٣/١٩٥٣
 رمان (أعيد نشرها في « أرخص ليالى ») المصرى ١١/٤/١٩٥٣
 الشهادة (أعيد نشرها في « أرخص ليالى ») المصرى ٣/٥/١٩٥٣
 الأمنية (أعيد نشرها في « أرخص ليالى ») المصرى ٣/٥/١٩٥٣
- الحالة الرابعة (أعيد نشرها في « أرخص ليالى ») المصرى
 ١٩٥٣/٥/٨
- المجانة (أعيد نشرها في « أرخص ليالى ») المصرى ١٧/٥/١٩٥٣
 فراق (أعيد نشرها في « أرخص ليالى » بعنوان « المكنة ») المصرى
 ١٩٥٣/٥/٢٦
- مشوار (أعيد نشرها في « أرخص ليالى ») المصرى ٧/٦/١٩٥٣
 عصابة الفلاسفة - المصرى ٣٠/٦/١٩٥٣
- ربع حوض (أعيد نشرها في « أرخص ليالى ») المصرى ١٠/٧/١٩٥٣
 شغلانة (أعيد نشرها في « أرخص ليالى ») المصرى ٩/٨/١٩٥٣
 بصرة (أعيد نشرها في « أرخص ليالى ») المصرى ٣٠/٨/١٩٥٣
- ادمان (أعيد نشرها في « أرخص ليالى » بعنوان « مظلوم ») المصرى
 ١٩٥٣/٩/٦
- الحادث (أعيد نشرها في « أرخص ليالى ») روزا ليوسف
 ١٩٥٣/١٢/١٤

في الليل (أعيد نشرها في « أرخص ليالي ») روزا ليوسف
١٩٥٤/٢/٨

ع الماشي (أعيد نشرها في « أرخص ليالي ») روزا ليوسف
١٩٥٤/٣/١

تلميذ طب - روزا ليوسف ١٩٥٤/٣/١٥

أم الدنيا (أعيد نشرها في « أرخص ليالي ») روزا ليوسف
١٩٥٤/٤/٥

جمهورية فرحات (أعيد نشرها في « أرخص ليالي ») روزا ليوسف
١٩٥٤/٥/١٧

أبو الهول (أعيد نشرها في « ليس كذلك ») صباح الخير
١٩٥٦/٢/٢٣

المحظنة (أعيد نشرها في « ليس كذلك ») صباح الخير
١٩٥٦/٣/٢٩

داوود (أعيد نشرها في « ليس كذلك ») صباح الخير ١٩٥٦/٥/١٠

ليلة صيف (أعيد نشرها « ليس كذلك ») الجمهورية ١٩٥٦/٦/٢٥
التمرين الأول (أعيد نشرها في « ليس كذلك ») روزا ليوسف
١٩٥٦/٦/٢٥

نحن الغروب (أعيد نشرها في « ليس كذلك ») الهدف ١٩٥٦/٨/١
قاع الحينة (أعيد نشرها في « ليس كذلك ») الجمهورية من
١٩٥٦/٨/١٦ إلى ١٩٥٦/٨/٣٠ (على فترات منقطعة)

اليس كذلك (أعيد نشرها في « ليس كذلك ») الشعب ١٩٥٦/٨/٣١

صبح (أعيد نشرها في « البطل ») المساء ١٩٥٦/١٠/٦

٥٠ هي لعبة (أعيد نشرها في « ليس كذلك ») المساء ١٩٥٦/١١/١٦
الجرح (أعيد نشرها في « ليس كذلك ») الجمهورية ١٩٥٧/١/٢٤
أول الطريق - الرسالة الجديدة ١٩٥٧/٢

وجه جديد - الجمهورية ١٩٥٧/٢/٩

(أعيد نشرها في « ليس كذلك » بعنوان « الوجه الآخر »)

المستحيل) أعيد نشرها في « أليس كذلك » (للجمهورية ١٩٥٧/٣/٢

الناس) أعيد نشرها في « أليس كذلك » (للهدف ١٩٥٧/٥

رجل - الرسالة الجنيذة ١٩٥٧/٧

شيخوخة بدون جنون (أعيد نشرها في « حادثة شرف » (للجمهورية
١٩٥٧/٧/٧

مجرد يوم - للجمهورية ١٩٥٧/٨/٣٠

طولية من السماء (أعيد نشرها في « حادثة شرف » (للجمهورية
١٩٥٧/١٢/٤

قبر السلطان (أعيد نشرها في حادثة شرف بعنوان « سره الباتم » (للجمهورية في ١٩٥٨/٣/١٩ و ١٩٥٨/٣/٢٠ و ١٩٥٨/٣/٢٦

محطة (أعيد نشرها في « حادثة شرف » (صباح الخير ١٩٥٨/٣/٢٧
تحويد العروسة (أعيد نشرها في « حادثة شرف » (صباح الخير
١٩٥٨/٧/٣

حادثة شرف (أعيد نشرها في « حادثة شرف » (صباح الخير
١٩٥٨/٨/٧

المثلث الرمادي (أعيد نشرها في « حادثة شرف » بعنوان « الرأس » (روز
اليوسف ١٩٥٨/١١/٣

ما أديشع هذا (أعيد نشرها في « حادثة شرف » بعنوان « اليد الكبيرة » (للجمهورية ١٩٥٨/١/٨

السيدة فيينا (أعيد نشرها في « العسكري الاسود » وفي « نيويورك
١٩٨٠ » (المساء من ١٩٥٩/٧/١٧ إلى ١٩٥٩/٨/٧ (بانتظام أسبوعيا)

الف الأحرار (أعيد نشرها في « آخر الدنيا » (صباح الخير ١٩٥٩/٧/٣٠
أحمد المجلس البلدي (أعيد نشرها في « آخر الدنيا » (للجمهورية
١٩٦٠/٢/٦

الغريب (أعيد نشرها في « آخر الدنيا » (للجمهورية من ١٩٦٠/٥/٧ إلى
١٩٦٠/٦/١٨ (بانتظام أسبوعيا)

آخر الدنيا (أعيد نشرها في « آخر الدنيا » (للجمهورية ١٩٦٠/٩/١٧

آخر من يعلم (أعيد نشرها في « آخر الدنيا » بعنوان « الستارة »)
الجمهورية ١٩٦٠/١١/١٨

فوق حدود العقل (أعيد نشرها في « لغة الاي آي ») الجمهورية
١٩٦١/١/١٤

انقصار الهزيمة (أعيد نشرها في « العسكري الاسود ») الجمهورية
١٩٦١/٣/٢٥

العسكري الاسود (أعيد نشرها في « العسكري الاسود ») للكاتب
١٩٦١/٦

المارد (أعيد نشرها في « العسكري الاسود ») الجمهورية ١٩٦١/٧/٢٢

الزحف - بناء الوطن ١٩٦٢/٥

الدم القاتل - بناء الوطن ١٩٦٣/١

للزوار - الجمهورية ١٩٦٣/٤/٤

معاهدة سيناء - الجمهورية ١٩٦٣/٤/١٨

قصة ذى الصوت النحيل (أعيد نشرها في « لغة الاي آي ») للجمهورية
١٩٦٣/٥/٢

حالة تلبس (أعيد نشرها في « لغة الاي آي ») الجمهورية ١٩٦٣/٥/١٦

الكابوس - بناء الوطن ١٩٦٣/٦

أكبر الكبائر (أعيد نشرها في « بيت من لحم ») الجمهورية ١٩٦٣/٨/٨

المستحيلان - للكاتب ١٩٦٤/٥

لغة الاي آي (أعيد نشرها في « لغة الاي آي ») للجمهورية
١٩٦٤/١٠/٨

قصة منسية - للبهل ١٩٦٥/٢

عند تقاطع الطريق (صاحب مصر) روزا اليوسف ١٩٦٥/٢/١٥

(أعيد نشرها في لغة (الاي آي بعنوان « صاحب مصر »)

الأورطى (أعيد نشرها في « لغة الاي آي ») صباح الخير ١٩٦٥/٣/٢٠

للعبسة (أعيد نشرها في « لغة الاي آي ») للكاتب ١٩٦٥/٤

لأن القيامة لا تقوم (أعيد نشرها في « لغة الإي آي ») روزا اليوسف
١٩٦٥/٤/٥

ما خفى أعظم (أعيد نشرها في « الندامة ») للجمهورية ١٩٦٥/٦/١٧
قصة مصرية جدا - للهلال ١٩٦٥/٧

(أعيد نشرها في الهلال ١٩٦٧/١٢ وفي « أنا سلطان قانون للوجود »
سورة البقرة بالذمة والأمانة - للكاتب ١٩٦٥/٧

(أعيد نشرها في « بيت من لحم » بعنوان سورة البقرة)
معجزة العصر (أعيد نشرها في « الندامة ») للجمهورية ١٩٦٦/٦/٢
مسحوق الهمس (أعيد نشرها في « الندامة ») صباح الخير
١٩٦٧/١٢/٢٨

للقديسة حونة - للجمهورية ١٩٦٨/١/٤
(أعيد نشرها في « أنا سلطان قانون للوجود » بعنوان « جيوكتدا
مصرية »)

الندامة (أعيد نشرها في « الندامة ») روز اليوسف ١٩٦٨/١/١٥
النقطة (أعيد نشرها في « الندامة ») الجمهورية ١٩٦٨/٥/٢
حمل الكراسي (أعيد نشرها في « بيت من لحم ») . المجلة ١٩٦٩/٢

للخدعة (أعيد نشرها في « بيت من لحم ») الاهرام ١٩٦٩/٤/٤
حقائق للنحاس الناعمة - الاهرام ١٩٦٩/٥/٢٣

(أعيد نشرها في « الندامة » بعنوان « مستورك يا سيده »

المعلمية - الاهرام ١٩٦٩/٧/٢٥

(أعيد نشرها في « الندامة » بعنوان العملية الكبرى)

حلاوة للروح (أعيد نشرها في « بيت من لحم ») الاهرام ٧٠/١/٣٠

للرحلة (أعيد نشرها في « بيت من لحم ») الاهرام ١٩٧٠/٦/٥

على ورق سيلوفان (أعيد نشرها في « بيت من لحم ») الاهرام
١٩٧٠/٧/١٧

مى (أعيد نشرها في « بيت من لحم ») المجلة ١٩٧٠/٨

سنوبيزم (أعيد نشرها في « بيت من لحم ») الأهرام ١٩٧٠/٩/٤

سيف يد - الأهرام ١٩٧١/٩/١٠

(أعيد نشرها في « أنا سلطان قانون الوجود »)

أنا سلطان قانون الوجود (أعيد نشرها في « أنا سلطان قانون الوجود »)
الأهرام ١٩٧١/١١/٢٤

للبراعة (أعيد نشرها في « أنا سلطان قانون الوجود ») (الآداب
١٩٧٢/٦

جيوكتندا مصرية (أعيد نشرها في « أنا سلطان قانون الوجود ») الأهرام
١٩٧٤/٣/٨

اللعبة للخالدة (سبق نشرها في « آخر الحفيلة ») للشرقية
١٩٧٤/٥

حكاية مصرية جدا (أعيد نشرها في « أنا سلطان قانون الوجود »)
الأهرام ١٩٧٥/١٠/١٧

من المخصصة جدا - الهلال ١٩٧٧/٧

الخناقة الأولى - حواء ١٩٧٩/٢/٣

الرجل والتملة (أعيد نشرها في « أنا سلطان قانون الوجود » بعنوان
« عن الرجل والتملة » الدوحة ١٩٨٠/٥

يموت الزمير - الأهرام ١٧ ، ١٨ ، ١٩٨١/٤

للسيجار - الدوحة ١٩٨١/٥

أنصافه للقائرين - الدوحة ١٩٨١/٧

أما - الأهرام ١٩٨٢/٢/٢٢

الختان - الدوحة ١٩٨٢/٥

الكسوف - المنصور ١٩٨٤/٦/١٥

لحديث صحفية واستفتاءات وندوات

المحرر « الشخصية المصرية » - صباح الخير ١٩٥٦/٧/١٩

المحرر - القنطرة والحب - صباح الخير ١٩٥٦/٩/٢٠

- المحرر - من هي المرأة الجميلة ؟ (رد على سؤال) - الجيل ١٠/٢/١٩٥٧
- المحرر - المائدة المستديرة ٠٠ قصة البطالما يصنعون الابطال (ندوة اشترك فيها يوسف ادريس وأحمد رامى وآخرون) للجمهورية ١٩/٣/١٩٥٧
- المحرر - أهل الفكر يقولون رأيهم في الاتاعة (ندوة اشترك فيها يوسف ادريس وفتحي غانم وآخرون) الاذاعة ٢٧/٤/١٩٥٧
- المحرر - مع يوسف ادريس « يوسف ادريس كتب صورة من قصة بدلا من مسرحية درامية » للجمهورية ١٩٥٧/٦/٥
- عبد الله الطوخي - الصحافة الادبية تحقق مشكلة النقد الادبي « أزمة النقد في مصر » أزمة للكتاب والمؤلفين انفسهم « المساء ٢٦/٦/١٩٥٧
- المحرر « المؤتمر الثالث للكتاب العرب » - الرسالة الجديدة ٨/١٩٥٧
- جلى عبد الرحمن - دور للنشر - ندوة اشترك فيها يوسف ادريس وذهيب محفوظ وآخرون - الرسالة الجديدة ٥/٨/١٩٥٧
- المحرر هل غصنا مسرح مصرى ؟ - أهل الفن حول المائدة المستديرة - (رد على سؤال) - الاذاعة ١٧/٨/١٩٥٧
- نديسة حزان - أحط الأجور في العالم للشعراء والادباء المصريين - (ندوة اشترك فيها يوسف ادريس وفتحي غانم وآخرون) - الجمهورية ٢٥/٨/١٩٥٧
- صافيناز كاظم : « توفيق الحكيم يدافع عن نفسه » - الجيل ٢٤/٢/٥٨
- المحرر : « الأدب » - الرسالة الجديدة ٣/١٩٥٨
- المحرر : هل التعبير الادبي باللهجات الاقليمية خطر على قضية لتوحد العربي (ندوة اشترك فيها يوسف ادريس وسلامة موسى وآخرون) للرسالة الجديدة ٤/١٩٥٨
- المحرر « القصة العربية حققت تقدما معجزا ، يوسف ادريس » - المساء ٢٣/٤/١٩٥٨
- المحرر « الكتاب والمؤلفون ٠٠ ماذا يكتبون لك الان » (رد على سؤال) للجيل ١٤/٧/١٩٥٨
- مى السحرى - امسك القلم الاحمر وامتحن نفسك - الجيل ٤/٨/١٩٥٨

المحرر ماذا أقمنا من وزارة الثقافة ؟ (رد على سؤال) - الإذاعة
١٩٥٨/٨/٩

المحرر - أطي بناتي وأوشهن - الإذاعة ١٩٥٨/١٠/١١

المحرر - « الأدباء الخطافون يردون على طه حسين » - الجيل
١٩٥٨/١١/١٠

المحرر - « شخصيتهم في قصصهم » - الإذاعة ١٩٥٨/١١/١٥

على « الجنجيمي » - « توفيق الحكيم صديق الحياة » - آخر ساعة
١٩٥٨/١٢/٣

على عبد الرحمن - فاروق منيب - لماذا يبحث أدباؤنا عن منابر
جديدة ؟ - المساء ١٩٥٨/١٢/١٠

زينب محمود حسين - وأحمد فراج - أهل الفن يحاصرون وزير الثقافة
(ندوة اشترك فيها يوسف ادريس ويوسف السباعي وآخرون) -
الإذاعة ١٩٥٩/٣/٢١

كمال النجى - أدباؤنا ونكريات الصيف ستقبلت والحملة - للكواكب
١٩٥٩/٧/٧

عبد الله أحمد عبد الله - مع الكاتب الذي يريد استحضار روح مؤلف
الف ليلة وليلة - الإذاعة ١٩٥٩/٩/١٩

فاطمة العطار - اللحظة التي قررت فيها الزواج - صباح الخير
١٩٥٩/١٠/٢٢

سميرة الكيلاني - القمر السادس يطل - الإذاعة ١٩٥٩/١١/٢٢

فاروق منيب وفوزي سليمان - جائزة التأليف المسرحي للنص الممثل أم
المكتوب ؟ (ندوة اشترك فيها يوسف ادريس وعلى الراعي) المساء -
١٩٥٩/١١/٣٠

المحرر - قصة حبى - الاثنين ١٩٥٩/١٢/١٦

صافيئاز كاظم - بابا نويل في حياتي - الجيل ١٩٥٩/١٢/٢١

زينب الصيرفى - « خمس دقائق مع يوسف ادريس » (لم اكن أحب
الكتاب وكنت أقرأ النصوص بالعافية) - المساء ١٩٥٩/١٢/٢٤

زينب محمد حسين - كيف يؤلفون قصصهم - كل كاتب له مزاج خاص -
الإذاعة ١٩٦٠/١/٣٠

- المحرر - « المرأة مرآة تعكس » - حواء ١٩٦٠/٢/٢٧
- المحرر - يوسف ادريس بلا رتوش - الاثنين ١٩٦٠/٢/٢٨
- المحرر - كتاب القصة يتهمون السينما - الجيل ١٩٦٠/٧/١٨
- جليل الباجوري - لقاء بين نجوم الشاشة ونجوم القلم - (نقاء بين يوسف ادريس ونادية لطفي) - الكواكب ١٩٦٠/٩/٦
- فؤاد دواردة - أنا أول من كتبت قصة مصرية - الاذاعة ١٩٦٠/١١/٢٦
- حسن شاه - يوسف ادريس ٥٠ كاتب يقول عن نفسه أنا أسمى الكذاب الأكبر - الجيل ١٩٦١/٢/٢٧
- هدى لطفي - معركة على المسرح العربي - المصور ١٩٦١/٣/٣١
- محمد جلال - البحث عن مؤلف للتلفزيون (ندوة اشترك فيها يوسف ادريس ومحمد كامل وآخرون) - الاذاعة ١٩٦١/٨/١٩
- زينب محمد حسين - هذه الحياة تمنيتها لنفسى - (رد على سؤال) - الاذاعة ١٩٦١/٩/٣٠
- عبد النور خليل - ندوة للكواكب تناقش مشاكل السينما وتقترح الحل لكل مشكلة (ندوة اشترك فيها يوسف ادريس وعلى الراعي وآخرون) - الكواكب ١٩٦١/١٠/١٠
- احمد صالح - شخصية لا انساها عم عبد السلام - الجيل ١٩٦١/١١/٦
- الحذر - كيف يولجهمون للتلفزيون لأول مرة - الاذاعة ١٩٦٢/٢/٣
- زينب محمد حسين - بطل تأثرت به - الاذاعة ١٩٦٢/٣/١٧
- محمد السعيد الشناوى - عشرة قضاة يحكمون على التلفزيون (ندوة اشترك فيها يوسف ادريس وعبد القادر حاتم وآخرون) - الاذاعة ١٩٦٢/٣/٢٤
- الحذر - مشاكل المسرح - (ندوة اشترك فيها يوسف ادريس ومحمود وآخرون) - الكواكب ١٩٦٢/٣/٢٧
- احمد للشال - آراء جديدة للادباء للشباب - بقاء الوطن ١٩٦٢/٤
- احمد عبد الحميد - الربيع والحب توأمان - الكواكب ١٩٦٢/٤/٣
- الحذر - مسألة الفن المسرحي - (ندوة اشترك فيها يوسف ادريس ونعمان عاشور وآخرون) - الكواكب ١٩٦٢/٤/١٠

جمال الباجوري - لا تكنبي (رأى يوسف ادريس في الاغنية) - للكواكب
١٩٦٢/٧/١٠

المحرر - يوسف ادريس يقدم فكرة للتليفزيون - الاذاعة ١٩٦٢/٧/١٤
عبد فوده - حين اضطرت أن أعمل صحفيا - الجمهورية ١٩٦٢/٨/٣٠
زينب محمد حسين - أنا والحقيقة والنجوم - الاذاعة ١٩٦٢/٩/٢٩
أحمد عبد الحميد - ١٢ فنانا ينقدون. النقد (ندوة اشترك فيها يوسف
ادريس ومحمد مندور وآخرون) - الكواكب ١٩٦٣/١/٨

زينب محمد حسين - ثلاثون كتابا يناقشون الاغنية العربية بالاذاعة -
(ندوة اشترك فيها يوسف ادريس ويوسف السباعي وآخرون) - الاذاعة
١٩٦٣/١/١٦

زينب محمد حسين - نجوم الصحافة عندما يفكرون ويكتبون - الاذاعة
١٩٦٣/٢/٢٥

زينب محمد حسين - الادب الاذاعي من تطور في ربع قرن - (ندوة اشترك
فيها يوسف ادريس ويحيى حتى وآخرون) - الاذاعة ١٩٦٣/٤/١٣

أحمد عبد الحميد - الجمهور والنقاد والصحفيون يختارون نجوم ٦٣ -
(ندوة اشترك فيها يوسف ادريس وفتحى غانم وآخرون) - للكواكب
١٩٦٣/١٢/٣١

المحرر - أزمة للكاتب المسرحي - (ندوة اشترك فيها يوسف ادريس
وبكر عثمان وآخرون) - الاذاعة ١٩٦٤/١/٤

عبد النور خليل - يوسف ادريس لا يعرف نفسه - للكواكب ١٩٦٤/١/٣١
المحرر - ماذا يطالب الآباء من التليفزيون (استفتاء حول دور التليفزيون
في المجتمع) - الاذاعة ١٩٦٤/٣/٧

حسين عثمان - تقرير طبي عن أفلامنا - للكواكب ١٩٦٤/٤/٧

انيس منصور - لماذا الهجوم على المسرح الكوميدي - (ندوة اشترك
فيها يوسف ادريس ورشاد رشدي وآخرون) - للكواكب ١٩٦٤/٤/٢٨

المحرر - نادى المسرح يلقي أضواء على الموسم المسرحي مسرحية الغرافير
- المسرح ١٩٦٤/٦

عبد النور خليل - قضية الموسم : المخرجون يشنون الحرب على المؤلفين
(ندوة الشترک فيها يوسف ادريس ورشاد رشدى وآخرون) - للكواكب
١٩٦٤/٦/٢٣

المحرر - يوسف ادريس ينقد مسرحية « إرما » - للكواكب ١١/٨/٦٤

مديحة كامل - أنا المست ناقذاً فننيا - للكواكب ١٣/١٠/١٩٦٤

المحرر - الفيلم قصة وسيناريو وأغنية - (رأى يوسف ادريس فى هذا
الصدى) - الاذاعة ١٤/١١/١٩٦٤

رضوان ابراهيم - ساعة مع القصاص المصرى يوسف ادريس - الاذيب
١٩٦٥/١

كمال النجمى - هل صحيح .. للرواية والقصة فى محبة ؟ - (رد على
سؤال) - الاذاعة ٢/١/١٩٦٥

محمد سعيد - هل الكوميديا فقط ؟ - الاذاعة ٢٧/٢/١٩٦٥

حافظ امام وأحمد صالح - كتابنا وراء السطور ، رايهم الحقيقى فى المرأة
والحب .. يوسف ادريس يقول .. ضللت طريقى فتفتحت عيادة بحل
قهوة - آخر ساعة ٧/٤/١٩٦٥

سامح كريم - الفن السابع .. وأزمة السيناريو - الاذاعة ١٧/٤/١٩٦٥

فهم أحمد - السلاح الجديد يبحث عن مكانه فى انتاج الادباء - (رأى
يوسف ادريس فى هذه القضية) - الاذاعة ٨/٥/١٩٦٥

المحرر - الجيل الثالث هل هو وهم أم حقيقة - الاذاعة ١٩/٦/١٩٦٥

صبرى حافظ - وضع للفنون الادبية الراهن - المجلة ٧/١٩٦٥

نعم للباز - أنا ويوسف ادريس (المرأة هى السيد وللرجال فرائير) -
آخر ساعة ١٤/٧/١٩٦٥

المحرر « ندوة الهلال ، مشاكل المسرح المصرى » - الهلال ٨/١٩٦٥

حسن محسب المثقفون ومسئولية التوعية السياسية - الاذاعة
٨/٨/١٩٦٥

توفيق حنا - المضمون الثورى ومسئولية الادباء الشبان - الاذاعة
١٤/٨/١٩٦٥

غالى شكرى - « يوسف ادريس يتحدث عن فنه القصصى والمسرحى » -
جوارى / ١٩٦٥.

رجاء شاهين - يوسف ادريس يقول : الحب بالريمية ونخاف العجز -
آخر ساعة ١٩٦٥/١١/٣.

رجاء النقاش - نقود لها رائحة - للكواكب ١٩٦٥/١١/٣٠

حسن مصنب ، محمود على وفهيم احمد - مع الفائزين بجوائز الدولة
هذا العام (لقاء صحنى مع يوسف ادريس الذى كان أحد أعضاء اللجنة
التي اختارت الفائزين) - الاذاعة ١٩٦٥/١٢/٤

فاروق اسكندر - يوسف ادريس ولقاء صريح عن عالم الادب المعاصر -
المعاصر ١٩٦٥/١٢/١٩

عبود فودة - يوسف ادريس يرد على الصحف الاستعمارية : لماذا
رفضت جائزة حوار - للجمهورية ١٩٦٥/١٢/٢٣

فاطمة حسين - أنا .. وهى .. ويوسف ادريس - الاذاعة ١٩٦٦/١/١
حلمى سالم - أريد أن أمثل جان دارك ولكن لا أحد يسمح ، ولولا المهزلة
الأرضية لانتحرت هذا العام - للكواكب ١٩٦٦/١/١١

.. احمد صالح - وسام الجمهورية والذرة ليوسف ادريس - آخر ساعة
١٩٦٦/١/١٩

حسن عبد الرسول - « المهزلة الأرضية بعد الفراقير » - (يوسف ادريس
يستعد للقتال) - الاخبار ١٩٦٦/٢/١٧

حسن محاسب - تحت الاضواء - الاذاعة ١٩٦٦/٢/٢٦
جليل البندارى - « مع بائع الطب والصحة والوهم » - الاخبار
١٩٦٦/٣/١٢

سماد زهير - محاكمة نجوم المسرح - روز اليوسف ١٩٦٦/٣/٢٨
كمال النجمى - الاشتراكية لا تقتل التعبير الفنى - (ندوة اشترك فيها
يوسف ادريس وتوفيق الحكيم وآخرون) ١٩٦٦/٥/٣

المحرر « المهزلة الأرضية » يقول الدكتور يوسف ادريس - المسرح
١٩٦٦/٦

نبيل أباطة - يوسف ادريس يقول رايه بصراحة ثم يسافر - روز
اليوسف ١٩٦٦/٦/٢٧

المحرر - رأى ادريس في مسرحياته واثر الثورة على اعماله الأدبية -
المسرح ١٩٦٦/٧

جلال اسيد ، عبد الجليل حسن ، نبيل زكي - دراسة صريحة حول
الثقافة والثورة في مجتمعنا - للكتاب ١٩٦٦/١٠

(ندوة اشترك فيها يوسف ادريس وبنيت الشاطي وآخرون)

حسن محسب - قضية الفلاح في القصة المصرية من يوميات توفيق الحكيم
(ندوة اشترك فيها يوسف ادريس وعبد الرحمن الشرقاوي وآخرون) -
الادامة ١٩٦٦/١٠/٢٩

فتحى العشرى - « قضية للرواية الجديدة » - الفكر المعاصر ١٩٦٦/١٢
عادل سليم « كلمة المسرحيين قبل مؤتمر المسرح » - النساء ١٩٦٦/١٢/١
حلمى سالم - « يوسف ادريس : السينما هي الناس » - الكواكب
١٩٦٦/١٢/٦

المحرر - مؤتمر المسرح (ندوة اشترك فيها يوسف ادريس ومحمود أمين
العالم وآخرون) - الاذاعة ١٩٦٦/١٢/١٧

عبد النور خليل - « المتحدون » أعلنوا الحرب والمسرحيون يردون -
(لقاء صحفي مع يوسف ادريس حول اتهام « المتحدون » له بأنه يحذف
أجزاء كبيرة من كل مسرحية تقدم له) - الكواكب ١٩٦٧/٢/٧

كمال نفلتس - تجربتي مع الكتابة - روز اليوسف ١٩٦٧/٣/٦

محمد تبارك - يوسف ادريس يقول : أصل الحكاية ، أنا لم أدبج
المخرج - الاخبار ١٩٦٧/٤/١

عزت الأمير - « الجديد في مشكلة مسرح الحكيم » - الكواكب
١٩٦٧/٤/٤

فاطمة حسين - « سميرة أحمد وحماة أمام في عيادة الدكتور يوسف
ادريس » - الاذاعة ١٩٦٧/٤/٢٢

محمد جلال - نساء ٥٠ ولكن بلا غضب (سؤال موجه الى يوسف ادريس
عن القصة القصيرة في مصر) - الاذاعة ١٩٦٧/٥/٢٠

عبد القادر حميدة - الحركة الأدبية لم تنم ولم تمت - (ندوة اشترك فيها يوسف ادريس وعبد الرحمن الشرقاوي وآخرون) - الاذاعة ١٩٦٧/٥

سعد أرش - حساب الخسائر والارباح في الموسم الجديد - (ندوة اشترك فيها يوسف ادريس وتوفيق الحكيم وآخرون) - الكواكب ١٩٦٧/٦/٦

ناصر حسين - أرجوكم أنتموهوا الموسم الماضي - روز لليوسف ١٩٦٧/٨

محمد بركات - هل منحننا مؤلفون للمسرح ؟ - (ندوة اشترك فيها يوسف ادريس ونجيب سرور وآخرون) - الاذاعة ١٩٦٧/١٠/٢١

المحرر - للكواكب تقدم أول مسابقة في للتأليف للكوميدي في المسرح المصري - (ندوة اشترك فيها يوسف ادريس ونعمان عاشور وآخرون) - للكواكب ١٩٦٨/١/٢٣

مفيد فوزي - النقد والنقد - صباح الخير ١٩٦٨/٢/١

حسن محصب - رجال الثقافة والاعلام يقولون رأيهم في انشاء المجلس القومي للثقافة والاعلام - (ندوة اشترك فيها يوسف ادريس ومحمود أمين العالم وآخرون) - الاذاعة ١٩٦٨/٤/٦

حسن محصب - الادباء الشبان يسرقون الاضواء - (ندوة اشترك فيها يوسف ادريس ويوسف الشاروني وآخرون) - الاذاعة ١٩٦٨/٦/١٥

أحمد السعدني - التعلق في الفن والحياة - الاذاعة ١٩٦٨/١١/٣٠

محمد عبد الوهاب - حوار بين النغمة والكلمة : الموسيقار بضال الطبيب لاذي أصبح كاتباً - آخر ساعة ١٩٦٨/١٢/٤

المحرر - رحلة داخل صومعة الفكر لكل أديب - آخر ساعة ١٩٦٨/١٢/٢٥

سيد فرغلي - قالوا عن عبد الوهاب - للكواكب ١٩٦٩/٢/١١

صالح كريم - نظرة الى وجه سوداني - البحث عن الشخصية الثقافية ونداء المثقفين في مصر (ندوة اشترك فيها يوسف ادريس وأحمد عبد المعطي حجازي وآخرون) - الاذاعة ١٩٦٩/٣/٢٢

حسن محصب - للقصة والرواية في فلسطين المظلة - الاذاعة ١٩٦٩/٧/٥

منير عامر - حوار معهم * أدب الشباب لتطبيقات وليس قصصا - روز لليوسف ١٩٦٩/٧/٧

إيليا الحر - يوسف ادريس في أغرب حوايز الموت والجنس والالتزام
- المحرر البيروتية ١٦/١١/١٩٦٩

حسن محصب - مؤتمر الادباء الشباب ولماذا نجحت ندوته التحضيرية في
المحافظات - (رد على سؤال) - الاذاعة ٦/١٢/١٩٦٩

عزى نعيم - « كلام الى مؤتمر » - (ندوة اشترك فيها يوسف
ادريس وسعد الدين ومبة وآخرون) - روز اليوسف ٨/١٢/١٩٦٩

المحرر - قصة في راس ادب مشهور - الكواكب ٣١/١/١٩٧٠

محمد ذكروب - يوسف ادريس يتحدث - الطريق ٢/١٩٧٠

حسن محصب - الادباء والحرب - الانظمة ٧/٢/١٩٧٠

محمد علي الغريب - كيف : ومتى : يضرب الشمامسة رأسه قائلا : لقد
تعلمت شيئا - الاذاعة ٢٥/٤/١٩٧٠

نبيل فرج - « يوسف ادريس يتحدث عن تجربته الادبية » - المجلة
١/١٩٧١

عبد الرحمن أبو عوف - أنا رجل غاضب - روز اليوسف ٢٩/٥/١٩٧٢

المعيد الباز ضالح - حول القصة القصيرة - الجديد ١٥/٧/١٩٧٢

عبد الستار الطويلة - أهل الادب والفن والمجتمع يقدمون شخصية ٧٤ -
(ندوة اشترك فيها يوسف ادريس ونجيب محفوظ وآخرون) - صباح
الخير ٢/١/١٩٧٥

كرم شلبي - لقاء السبت - يوسف ادريس يقول في غرفة الانعاش -
الاذاعة ٢٩/٣/١٩٧٥

نبيل فرج - « يوك » ٠٠ لماذا ؟ - لقاء مع يوسف ادريس حول ما أثير
عن مبوط أبنينا - الانظمة ١٥/١١/١٩٧٥

كرم شلبي - حديث مع يوسف ادريس - الله والانسان والفن - الاذاعة
١/٥/١٩٧٦

عادل حمودة - يوسف ادريس نجوت من الموت عشر مرات ٠٠ لماذا ؟ -
روز اليوسف ١٠/٥/١٩٧٦

المحرر - أنصاف رجnal - للقبس ١٩/٥/١٩٧٦

ثروت أباطة - من مفكرة ثروت أباطة : حيرة مع مليخا ناقص - حوار
مع يوسف ادريس والحكيم وآخرين - الاهرام ١٩٧٦/٦/١

منى سراج - حوار مع يوسف ادريس حول ما نشرته صباح الخير من
تحقيقات عن عالم الأرواح - صباح الخير ١٩٧٦/٧/١

منى فوزى - لنهم يفكرون معك : ماذا تقوا في أجازة الصيف ؟ - آراء
احسان عبد القدوس ويوسف ادريس وآخرين حول ما تجب قراءته في الصيف
- صباح الخير ١٩٧٦/٨/٤

سليم محمد أين أعب ٦ أكتوبر - آراء يوسف ادريس ومحمود وآخرين
حول الموضوع - الاذاعة ١٩٧٦/١٠/٢

المحرر - الشخصية المصرية بين الاصلية والمعاصرة - الاهرام ١٩٧٦/١٠

مبد الوهاب الأسوانى - يوسف ادريس الاثيب - اللوحة ١٩٧٦/١٢

فؤاد دواره - قبل أن ينعقد مؤتمر المخرجين : « طبقوا على المسرح
قانون الغش التجارى » - آراء يوسف ادريس وعلى سالم ونعمان عاشور
وغيرهم حول هذا الموضوع - صباح الخير ١٩٧٦/١٢/٢

أنيرة صباح الخير - كشف حساب ١٩٧٦ عن أحسن فيلم ، مسرحية ،
كتاب ، أغنية - ندوة اشترك فيها نجيب محفوظ ونعمان عاشور ويوسف
ادريس ، وغيرهم - صباح الخير ١٩٧٦/١٢/٣٠

بثينة الببلي - حديث غير تقليدى مع يوسف ادريس - الله والمرأة
والشيوعية والاحزاب - المصور ١٩٧٦/١٢/٣١

سعيد فرحات - « التراث العربى محشو بالنسخافات » - لقلب
١٩٧٧/٢/١٦

لطفي رضوان - « المرأة في حياة يوسف ادريس » - حوار ١٩٧٧/٥/٧

محمد عثمان - « حكور يوسف ادريس ، أخطر ما يتهددنا هو الانقسام
بين المثل والواقع » - روز اليوسف ١٩٧٧/٥/٢٣

محمد عثمان - الغمام جديدة يجرها د. يوسف ادريس - روز اليوسف
١٩٧٨/١/٢٣

المحرر - يوسف ادريس يرد على الطبيب صالح - الجمهورية ١٩٧٨/٤/٢٣

فايزة سعد - أديب المستقبل لا يعرف الحب - روز اليوسف ١٩٧٨/٥/٢٢

ماطف مصطفى - « ما هو مستقبل الرواية العربية في رأى كبار روائيين؟ »

- (تحقيق صحفى مع الشرفاوى وادريس وغيرهما) - الهلال ١٠/١٩٧٨
المحرر - اندصار اكتوبر كان له تأثيره الكبير على الفكر والوجدان الادبى
الجمهورية ٨/١٠/١٩٧٨

سمير صايغ - تساؤلات لخنش كبوياء الابداع - الدوحة ١١/١٩٧٨
جلال عبد العال - اختفاء الكاتب المسرحى ، لماذا - روز اليوسف
٢٧/١١/١٩٧٨

عايدة رزق - حوار مع يوسف ادريس حول ازمة الفكر والمفكرين - الاهرام
١٣/١٢/١٩٧٨

المحرر - استفتاء ١٩٧٨ - صباح الخير ٢٨/١٢/١٩٧٨
المحرر - رأى يوسف ادريس فى كتاب « البحث عن الذات » - الجمهورية
٣٠/١٢/١٩٧٨

المحرر - انشرح المصرى : يوسف ادريس .. الدولة تركت المسرح كما
تهجر الام وتليدها - الاهرام ١٦/١/١٩٧٩

مجدى العفيفى - توفيق الحكيم ونجيب محفوظ ويوسف ادريس : لماذا
يدرسون رواياتهم فى اسرائيل ؟ (لقاء صحفى اجراه مجدى العفيفى معهم)
الاخبار ٢/٥/١٩٧٩

مصطفى مبد الله - لقاء مع يوسف ادريس - الاخبار ٢٧/٦/١٩٧٩
محمد سعيد - حوار مساحته الزمنية ربح قرن مع يوسف ادريس -
الهلال ٨/١٩٧٩

زينب العفيفى - يوسف ادريس وفاطمة موسى وجهاً لوجه - الاخبار
٣٠/١/١٩٨٠

مجدى العفيفى - يوسف ادريس يوفض ذكر تاريخ مولده ويقول ، ولدت
حين اكتشفت اننى كاتب قصة !! - الاخبار ٤/٦/١٩٨٠

فتحي سلامة - بين كتاب مصر وقناة السويس - الاهرام ٢٠/١٢/٨٠
مادل عبد الصمد - رحلة حياة وعلم وأدب مع يوسف ادريس - الهلال
٢/١٩٨١

محمد صلاح الدين - كبار الكتاب فى متاعد القراء - الجمهورية
٢١/٥/١٩٨١

- عاطف فرج - يوسف ادريس يقاضى جامعات مصر - الهلال ١٩٨١/٦
- محمود فوزى - هل تتحقق أمانيهم في عام ١٩٨٢ - (حول آمانيات يوسف ادريس لعام ١٩٨٢) - المساء ١٩٨٢/١/١
- الحرر - لافن المسرحى من خلال تجاربهم : ١٥ سؤال وجواب عن المسرح عند يوسف ادريس - فصول ٤ - ١٩٨٢/٦
- يوسف القعيد - يوسف ادريس في حوار الاسبوع : انا وثورة يوليو والوفد - انصور ١٩٨٤/٥/١١
- سناء السعيد - ليس لدينا مفكرون ولكن لدينا مجتهدو تفكير - اخبار اليوم ١٩٨٤/٦/٩
- الحرر - عندما يفقد الفنان مقولته (من حديث للكتور ادريس بمجلة سيقتى في ١٩٨٤/٩/٢٠) - الهلال ١٩٨٤/١٢
- يوسف القعيد - نقمة ٨٥ بين « النخلة القوقبية » والمائش في الحقيقة المصور ١٩٨٤/١٢/٢٨
- زينب عفيفي - كبار الفساد يكتبون شهادة ميلاد ادياء عام ١٩٨٤ - اخبار اليوم ١٩٨٤/١٢/٢٩
- سناء السعيد - يوسف ادريس لاخبار اليوم : الكثافة تغط في نوم صديق : والامل في مؤتمر عام للمثقفين - اخبار اليوم ١٩٨٥/٥/١٨
- سارة - أزمة المسرح العربى : حوار مع يوسف ادريس حول أزمة المسرح العربى - اللوحة ١٩٨٦/١
- وفاء للشيشيني - يوسف ادريس في حوار صريح : نحن نعتبد على الحكومة في كل شيء - آخر ساعة ١٩٨٦/١/١٢
- مصطفى عبد الله - من ادياء مصر الى شهر زاد - الاخبار ١٩٨٦/٢/٥
- ايمان انور - موقفهم من التصنيف - الاخبار ١٩٨٦/٤/٢٠
- زينبات ابراهيم - تسع كتاب ومفكرين ٠٠ يخلون بشهادتهم - الجمهورية ١٩٨٦/٧/٢٨

ثانياً :

أعمال عن يوسف ادريس

١ - كتب كاملة

- نادية رؤوف فرج - يوسف ادريس والمسرحة العربية الحديث - القاهرة ١٩٧٦
ساسون سومينغ - دنيا يوسف ادريس من خلال ألقاصيه (مختارات
من قصصه القصيرة مع مقدمة) - تل أبيب ١٩٧٦
نبيل راغب - فن المسرح عند يوسف ادريس - القاهرة ١٩٨٠
عبد الحميد عبد العظيم الخط - يوسف ادريس والفن القصصى - القاهرة
١٩٨٠
ساسون سومينغ - مبنى للقصّة ومبنى المسرحية في أدب يوسف ادريس -
تل أبيب - ١٩٨١
ساسون سومينغ - لغة القصّة في أدب يوسف ادريس - تل أبيب ١٩٨٤
ناجي نجيب - الحلم والحياة في صحبة ادريس - القاهرة ١٩٨٥
عبد العزيز محمود - يوسف ادريس والتابو - القاهرة ١٩٨٦
رفعت سنّام (ترجمة) لابن طاع للقصص عند يوسف ادريس - القاهرة
١٩٨٧

٢ - كتب تناولاته في فصول

- محمد مندور - قضايا جديدة في أدبنا المعاصر - « جمهورية فرحات بين
المسرحية والاقصوصة » من ص ١٤٠ - ١٤٥ - للقاهرة ١٩٥٨
لويس موز - دراسات في أدبنا الحديث - يوسف ادريس وفن الدراما
من ص ١١٣ - ١٢٧ - حادثة شرف - من ص ٢٢٧ - ٢٣٣ - القاهرة ١٩٦١
غالى شكرى - أزمة الجنس في القصّة العربية - فلسفة الحرام عند
يوسف ادريس من ص ٢٣١ - ٢٥٥ - بيروت ١٩٦٢
رشاد رشدى - مقالات في النقد الأدبى - عين الكاميرا ٠٠ المحطة ص
١٠٣ - ١٠٧ - اللحظة الحرجة ص ١٤٥ - ١٥٥ - آخر الدنيا ص ١١٨ -
١٢٢ - قصة الجرح ص ١٨٦ - ١٨٨ - للقاهرة ١٩٦٢

عبد الذعم حنفى - تيارات ومذاهب فنية وأدبية جديدة - القاهرة
١٩٦٤

رشدى صالح - المسرحيات - الفرائير من ص ٦٨٥ - ١٩٢ - القاهرة
١٩٦٤

لرييس عوض - دراسات فى الادب والنقد - « فى القصة » حادث شرف
ص ٣٧٧ - ٣٨٢

رجاء الخفاشى - فى أضواء المسرح - للفرائير ص ١٠٦ - ١٣٥ ، ٢٧٠ -
القاهرة ١٩٦٥

الموضى الوكيل - قيم ومعايير - الدكتور يوسف ادريس - ص ٣٧ - ٣٩
القاهرة ١٩٦٥

فؤاد دؤرة - فى النقد المسرحى - للفرائير ص ٣٥٠ - ٣٥٦ - القاهرة
١٩٦٥

الفريد فرج - دليل المتفرج الذكى الى المسرح - الفرائير بين المصرية
والانسانية ص ٦٧ - ٧٣ - القاهرة ١٩٦٦

صلاح عبد الصبور : « حتى نقهر الموت » « إعادة ترتيب البشر ومكره
الفرائير » ص ١١٩ - ١٢٥ - بيروت - القاهرة ١٩٦٦

محمد عبد الزحيم عنلر - المسرحية بين النظرية والتطبيق « المسرحية
المصرية المعاصرة : الفرائير » ص ٢٢٦ - ٢٣١ - القاهرة ١٩٦٦

شكرى عياد - تجارب فى الادب والنقد - تجربتان نحو للبطل الثورى -
ص ٧٧ - ٨٧ - من اللبطل الى الانسان - القاهرة ١٩٦٧

لوييس عوض - اللؤرة والانب - ماذا ييجرى فى المسرح المصرى
الفرائير والمهزلة الارضية ص ٣٣٢ - ٣٦٦ - القاهرة ١٩٦٧

غالى شكرى - ماذا اضافوا الى المصر قبل ويمدفع الستار ص ٣٠ - ٣٥
الفرائير ٠٠ وسقوط الحائط الرابع ص ٤٤ ٤٨ - القاهرة ١٩٦٧

فؤاد داؤرة - فى الرواية المصرية « لكرام » ليوسف ادريس ص ٨١ - ٨٧
القاهرة ١٩٦٨

محمد السعدى فرهود - قضايا النقد الادبى الحديث - اقصوصة « مارش
الغروب » ليوسف ادريس ص ١٩٣ - ١٩٨ - القاهرة ١٩٦٨

رمسيس يونان - دراسات في الفن - الفرائير ص ٢١٤ - ٢٢١ -
القاهرة ١٩٦٩

غالى شكرى - أدب المقاومة - قصة حب ص ١١١ - ١١٧ - اللحظة
الحرجة ص ٢٦١ - ٢٦٦ - القاهرة ١٩٧٠

سامى خشبة - شخصيات من أدب المقاومة - قصة حب ص ١٣٣ - ١٥١ -
بيروت ١٩٧٠

غالى شكرى - مذكرات ثقافية تحتضر - يوسف ادريس ص ٢٧٣ - ٢٩٤ -
بيروت ١٩٧٠

رجاء النقاش - مقعد صغير امام الستار - محاورات يوسف ادريس في
« المهزلة الارضية » ص ٥٥ - ٧٠ - القاهرة ١٩٧٠

مصطفى على عمر - الواقعية في المسرح المصرى - ملك القطن ص ٢٩٦ -
٢٩٩ - الاسكندرية ١٩٧٠

جلال العشرى - ثقافتنا بين الاصالة والمعاصرة ص ٢١٦ - القاهرة
١٩٧١

عبد الرحمن أبو عوف - البحث عن طريق جديد للقصة القصيرة المصرية
- مشكلة المنهج النقدي للقصة المصرية ص ١٣ - ١٥ - القاهرة ١٩٧١

غالى شكرى - أزمة الجنس في القصة العربية « فلسفة الحرام عند
يوسف ادريس » ص ٢٤٠ - ٢٦٦ - القاهرة ١٩٧١

غالى شكرى - ثقافتنا بين نعم ولا - رسالة الى يوسف ادريس ص ٨٧ -
٩٣ - المرح المصرى بين التمزير والتعريب ص ١٣١ - ١٣٥ - بيروت ١٩٧١

غالى شكرى - الرواية العربية في رحلة العذاب « أدب الثورة بين الحلم
والواقع » ص ١٣ - ٣٣ - القاهرة ١٩٧١

عبد القادر القط - قضايا ومواقف - اللحظة الحرجة والشعور النقوى
ص ١١٩ - ١٢٣ ، التعريب ص ١٩٧٣ - ١٨١ ، تعريب المصطلحات العلمية
ص ١٢٥ - ١٣١ - القاهرة ١٩٧١

محمد التويهي - قضية الشعر الجديد - تجديد الشكل في الشعر والمسرحية
ص ٣٧٥ - ٣٨٣ - بيروت ١٩٧

طه وادى - صورة المرأة في الرواية المعاصرة - صورة فوزية ٠٠٠ في
قصة حب ليوسف ادريس ص ١٧٦ - ١٨١ - القاهرة ١٩٧٣

محمد زغول سلام - دراسات في القصة العربية الحديثة « يوسف ادريس وفنه القصصى » ص ٣٦٠ - ٣٧١ - الاسكندرية ١٩٧٣

محمود أمين العالم - الوجه والتقناع في مسرحنا العربي المعاصر « اللحظة الحرجة » ص ٧٥ - ٨١ - « يوسف ادريس بين جمهورية فرحات وإمبراطورية فرفوريا » ص ٩٢ - ٩٦ - « ما هي الحقيقة عند يوسف ادريس » ص ٩٧ - ١٠٢ - بيروت ١٩٧٣

جورج مسالم - المغامرة الروائية حول رواية « الحرائم » ص ٦١ - ٦٥ دمشق ١٩٧٣

أحمد محمد عطية - الالتزام والثورة الادب العربي الحديث « يوسف ادريس - من الالتزام الى الحياء والتشاؤم » ص ١١٧ - ١٣٩ « المقاومة الاشتراكية من « قصة حب » الى « البيضاء » ص ٢٢١ - ٢٢٥ - طرابلس ١٩٧٤

جلال المشرى - مصطفى محمود شاعر على عصره - الانتمسان او الادب والفن : القصة القصيرة ص ١٠١ ، ١٠٢ - القاهرة ١٩٧٥

شفيق السيد - اتجاهات الرواية العربية المصرية منذ الحرب العالمية الى سنة ١٩٦٧ - الرؤية الاجتماعية عند يوسف ادريس ص ٢٣٤ - ٢٤١ - رواية النضال الوطني ص ٢٤٩ و ٢٥١ و ٢٥٧ - ٢٥٨ ، ١٧٣ ، ١١٢ - ٢١٧ ، ٢١٩ ، ٢٢١ ، ٢٢٤ ، ٢٢٦ ، ٢٢٧ ، ٢٢٩ - ٢٣٠ ، ٢٣٢ - ٢٣٣ القاهرة ١٩٧٦

محمد كامل الخطيب - المغامرة المعقدة « البيضاء » ص ١٠١ - ١٠٦ دمشق ١٩٧٦

نعم الباز - زوجاتهم وأنا « زوجة يوسف ادريس » ص ١٢٥ - ١٤٠ القاهرة ١٩٧٦

يوسف الشاروني - نماذج من الرواية المصرية « رواية البيضاء » ص ٥٣ - ٦٤ - القاهرة ١٩٧٧

ابراهيم حمودة - هل الدرابا فن جميل ؟ « يوسف ادريس والمسرح المصرى » ص ١٠٣ - ١٠٧ - القاهرة ١٩٧٨

سيد حامد للنساج - اتجاهات القصة المصرية القصيرة « يوسف ادريس والواقعية الشمولية » ص ٢٨٣ - ٣٠٦ - القاهرة ١٩٧٨

نبيل فرج - مواقف ثقافية « يوسف ادريس » ص ٤٦١ - ٤٧٧ - القاهرة ١٩٨٠

سيد حامد النسيج - بانوراما الرواية العربية الحديثة ص ٦٨ - ٧٠ -
« حول روايتين ليوسف ادريس » الحرام - العيب » - القاهرة ١٩٨٠

خيرى شلبي - في المسرح المصرى المعاصر « المضمون الاجتماعى لمسرح
يوسف ادريس » ص ٥٠ - ٧٩ - القاهرة ١٩٨١

محمد تطلب - قراءة في القصة القصيرة ص ٧٧ - ٧٨ - القاهرة ١٩٨١
مصطفى على عمر - الاتجاهات الفكرية في الابداع المسرحى « حصول
مدرجات - ادريس ملك القطن - للفراير - المهزلة الارضية » ص ٤١١ -
٤٢٢ القاهرة

امنان القاسم - عبد الرحمن مجيد الربيعى والبطل السلبي في القصة
العربية المعاصرة « لغة الاى آى » ص ٣٥ - ٤١ - بيروت ١٩٨٤

جلال العشرى - تياترو في النقد المسرحى « الجنس الثالث هل هو
السوبرمان ؟ » ص ٣٨ - ٤٥ - القاهرة ١٩٨٤

محمود الحسينى المرسى - الاتجاهات الواقعية في القصة المصرية - للقصيرة
حتى عام ١٩٨٠ « تحقيق للتجربة الفنية في واقعية يوسف ادريس الاشتراكية »
ص ٣٨٢ - ٤٠٩ ، ٤٨٢ - ٤٨٥ ، ٤٩٧ - ٤٩٩ ، ٥١٠ - ٥١٢ ، ٥٣٠ -
٥٣٤ القاهرة ١٩٨٤

أمين الحيوطى - دراسات في المسرح ص ١٢ - ١٣ - القاهرة ١٩٨٦
محمد فتوح احمد - في المسرح المصرى « مسرحية الفراير وتجربة
الاصول الشعبية في المسرح المصرى » ص ١١٢ - ١٣٦ القاهرة

٣ - مقالات ودراسات نقدية عن يوسف ادريس

انيس منصور - هذه « أرخص ليالى » للطبيب الاديب - الاخبار
١٩٥٤/٨/١٣

كامل الشناوى - الطبيب الفنان - الاخبار ١٩٥٤/٨/٢٤

محمد فوزى العنتيل « أرخص ليالى » الاداب ١٩٥٤/١٢

عائشة عبد الرحمن « أرخص ليالى » - الاهرام ١٩٥٥/٣/٩

انيس منصور - « قصة حب » درس علمى في الابداع الهادف - الاخبار
١٩٥٦/١/٢٧

توفيق حنا - جمهورية فرحات - ادلاب ١٩٥٦/٣

يوسف السباعي - أيام تهر « يوميات ليس فيها هجو وجدل »
الجمهورية ١٩٥٦/٦/٤

توفيق خنا - جمهورية فرحات - الرسالة الجديدة ١٩٥٦/١١

عبد المتحم شمس - الادب الجديد ٥٠ أدب يوسف ادريس - الرسالة
الجديدة ١٩٥٨/١١

أحمد عباس صالح - الفلاح على المسرح - عن مسرحية ملك القطن -
صباح الخير ١٩٥٧/٥/٢

محمد مخدور - « جمهورية فرحات » بين المسرحية والاقتصوصة - أعيد
نشرها في « قضايا جديدة في أدبنا المعاصر » - الشعب ١٩٥٧/٥/٨

سعد جمال - اختبار الادب « جمهورية فرحات وملك القطن » - المساء
١٩٥٧/٥/١٥

على الجنجي - ملك في جمهورية - آخر ساعة ١٩٥٨/٥/١٥

أنيس منصور - هذه المحاولة الجديدة لم تنجح في تمثيل مسرحية « ملك
القطن » - الاخبار ١٩٥٧/٥/١٧

على متولى صالح - جمهورية فرحات وملك القطن الاذاعة ١٩٥٧/٥/١٨

صلاح عز الدين - المسرح الذي قدمه يوسف ادريس عالم جديد لا يعرف
المجاملة - المساء ١٩٥٧/٥/٢٠

نعمان عاشور - يوسف ادريس يكتب صورة بدلا من مسرحية درامية
من مسرحية جمهورية فرحات - الجمهورية ١٩٥٧/٦/٥

جميل عبد الشفيق - « انيس كذلك » للكتور يوسف ادريس - المساء
١٩٥٧/٧/١٩

أحمد حجازي - ليس كذلك - الرسالة ١٩٥٧/٩

محمود أمين العالم - ليس كذلك - الرسالة الجديدة ١٩٥٧/٩

على الكرامى - الكتابة للمسرح أهم أحداثنا - المساء ١٩٥٨/١/٢١

صافيئاز كاظم - توفيق الحكيم يدافع عن نفسه حول مقابلة ضمنية
مع توفيق الحكيم تكلم فيها عن مسرحيات يوسف ادريس - الجيل ١٩٥٨/٢/٢٤

- صالح مرسى - أخبار الادب والفن - الرسالة الجديدة ١٩٥٨/٧
- نوزية بهران - اللحظة الحرجة عند يوسف ادريس - صباح الخير
١٩٥٨/٧/٣١
- ابراهيم رشيد - من أجلك أنت كتب فرويد ككتبه النفسية ، الاطباء
ما حكاياتهم بالضبط - الجيل ١٩٥٧/١١/٤
- فوزى سليمان - سلامة موسى يتحدث عن الموقف الراهن في الادب -
المساء ١٩٥٨/٣/٥
- محمود أمين العالم - اللحظة الحرجة - الرسالة الجديدة ١٩٥٨/٨
- محمود ذمعي - اللحظة الحرجة - اشهر ١٩٥٨/٨
- مصطفى محمود - الحزن والظلم - عن مسرحية اللحظة الحرجة صباح
الخير ١٩٥٨/٨/٦
- جميل عبد الشفيق - اللحظة الحرجة - المساء ١٩٥٨/٨/٨
- عبد القادر القط - اللحظة للحرجة والشعور القومي - اشهر ١٩٥٨/٩
- المحرر - اللحظة الحرجة - الاداب سبتمبر ، اكتوبر ١٩٥٨
- بدون توقيع - شخصياتهم من قصصهم - عن أبطال يوسف ادريس -
الاذاعة ١٩٥٨/١١/١٥
- أحمد عباس صالح - أول الاتهامات - عن مجموعة « حادثة شرف » -
الشعب ١٩٥٨/١١/٣٠
- جيلي عبد الرحمن ، فاروق منيب - لماذا يبحث أدباؤنا عن عنسابر
جديدة - المساء ١٩٥٨/١٢/١٠
- على الراعي - مشكلة الموت والحياة في شيخوخة بلا جنون - العامية
والفصحى عند يوسف ادريس والادباء الشباب - المساء ١٩٥٩/٣/٤
- لويس عوض - حديث الاربعاء ٠٠ حادثة شرف - للشعب ١٩٥١/٣/٢٥
- أحمد حجازي - أدباؤنا لم يمشوا الوحدة بعد - صباح الخير ١٩٥٩/٣/٢٦
- صلاح عبد الصبور - قصة خاطئة - صباح الخير ١٩٥٩/٥/٢١
- عميد الامام « الحرام » - المساء ١٩٥٩/٦/٥
- أحمد رشدي صالح - فن يوسف ادريس - الشعب ١٩٥٩/٧/١٦

جلى عبد الرحمن - مشاكل أدبية تثيرها مجموعة « حادثة شرف » -
على الرامى - المجتمع من خلال اتجاه جديد ليوسف ادريس - مشكلة
تثيرها رواية « الحرام » ليوسف ادريس للفرق بين الرواية الاجتماعية
والنوليسية - المساء ١٩٥٩/٩/٢

عبد الله أحمد عبد الله - كتاب القصة ٠٠ يوسف ادريس - الاذاعة
١٩٥٩/٩/١٩

فؤاد حوار - احسن عشرة كتب في عام ١٩٥٩ - عن كتاب « الحرام »
الاذاعة ١٩٦٠/١/١٦

فوزى سليمان - فن القصة اقرب للفنون الى المرأة - حول حديث اجراء
فوزى سليمان مع السيدة ألف الادبى وادت فيه اعجابها بكتابات يوسف
ادريس - المساء ١٩٦٠/٣/٧

ماروق منيب - لنقد لا للشفقة - المساء ١٩٦٠/٤/٢٥

عبد القادر القط - هذا - هذا الراى ٠٠ ليس في الامر ما يضطك - أميد
نشرها في « قضايا ومواقف » بعنوان : التعريب - الجمهورية ١٩٦٠/٥/٦

عبد القادر القط - تطبيق على رد يوسف ادريس حول قضية التعريب -
أميد نشرها في قضايا ومواقف - الجمهورية ١٩٦٠/٥/١٧

بحون توقيع - في الليل « اللحظة الحرجة » - الجمهورية ١٩٦٠/٦/١٦

رشاد رشدى - لماذا يشفق نقادنا على الالباء النجد ، الادب الجديد
أرسى تقاليد القصة والمسرحية - المساء ١٩٦٠/٩/٢٦

رجاء النقاش - حول أزمة القصة القصيرة ، الناقد ضهير الفنان وصديق
للقارى - عن دور يوسف ادريس دعائم جديدة للقصة القصيرة - المساء
١٩٦٠/١٠/٣

نؤاد حوار - لماذا يدور احبنا في حلقة مفرغة - عن ان القصة القصيرة
بدأت بيوسف ادريس كما أن المسرح بدأ بنعمان عاشور - الاذاعة
١٩٦٠/١١/٥

المحرر - في الليل « اللحظة الحرجة » - الجمهورية ١٩٦٠/١١/١١

كامل يوسف - لحظة للصفر - المساء ١٩٦٠/١٢/١٤

رشاد رشدى - الموسم المسرحى بين البناء والهدم - عن مسرحية
« اللحظة الحرجة » على خشبة المسرح - الجمهورية ١٩٦١/١/٤

- وداد السمكاكيني - في القصص العربي الحديث - الاذاعة ١٩٦١/٤
- لويس عوض - يوسف ادريس وفن الدراما - للكاتب ١٩٦١/٤
- محمد عبد الله الشفقي « آخر الدنيا » - الاذاعة ١٩٦١/٥
- صلاح المراكبي - مع الرجل الذي باع حياته لمن الشعب - حول لقاء مع زكريا الحجازي تكلم فيه عن يوسف ادريس وملامح شخصيات قصصه - الاذاعة ١٩٦١/٣٠
- سمير سرحان - الاسرة في المسرحية العربية الحديثة - حول مسرحيات يوسف ادريس - المساء ١٩٦٢/٢/٢٦
- علاء الدين وحيد - آخر الدنيا - الاذاعة ١٩٦٢/٦
- محمد جبريل - ضجيج للثبوت وقوة للكبت عند ابطال المجموعة - ايامنا - المساء ١٩٦٢/٦/٤
- محمد جلال - الادب والثورة - حول رأى ادريس في دور الانبياء الجدد تجاه الثورة وماذا كتبوا لها - المساء ١٩٦٢/٧/٢٢
- المحرر - قصة العيب - الهلال ١٩٦٢/٨
- محمود عبد الرحمن - العيب - يوسف ادريس - المجلة ١٩٦١/٨
- عاشور عيسى - العسكري الاسود - المساء ١٩٦٢/٩/١٦
- عبد الهادي البكار - مود الكويت - عن دخول يوسف ادريس المعركة. الدائره حول الاصوات الاذاعية - الاذاعة ١٩٦٢/٩/٢٩
- كرم شلبي - العيب - الاذاعة ١٩٦٢/١١
- نعمات أحمد فؤاد - العيب - المجلة ١٩٦٢/١١
- بدون توقيع - « العسكري الاسود » أم كتب عام ١٩٦٢ - الامرام ١٩٦٢/١٢/٢٨
- غانى شكرى - العيب - حوار ١٩٦٣/١
- نجاة نيامين - للذوات الثقافية - المجلة ١٩٦٣/١
- حول رأى ادريس عن د. محمد غنيمي حلال واهتمامه بالادب الغربى وتجاهله لادبنا الحديث

يوسف الشاوي - الجنس في القصة العربية المعاصرة - آخر ساعة
١٩٦٣/٢/١٣

عبد الفتاح الجمل - العش الطائر والمائدة الهابطة في فيلم لا وقت
للحب - حول قصة الفيلم حيث انها مأخوذة عن قصة ادريس قصه حب
- المساء ١٩٦٣/٣/١٣

احمد رجب - نهاية الفضيحة - حمار الخواجة - حول يوسف ادريس
وتأثره بعبدة الخواجة - للكواكب ١٩٦٣/٤/٢٣

صالح مرسي - يوسف ادريس .. الطبيب الذي يمالج القصة -
الكواكب ١٩٦٣/٧/٢

محمد عبد الله الشنقي - العسكري الاسود - المجلة ١٩٦٣/٨
بدون توقيع - الابد والنقطة الملتزمة - معركة ٥٦ كانت نقطة
للتحول في تاريخ الادب - حول مسرحية « اللحظة الحرجة » - الاذاعة
١٩٦٣/١٢/٢١

ايبس منصور - عنكبوت تفوق النصوص تحت اقدام المذنبين - حول
مسرحية الفرافير - للكواكب ١٩٦٤/٢/١١

الحسانى حسن عبد الله - « الفرافير » - الرسالة ١٩٦٤/٣/٢٦

نبيل بدران - هذا الرجل فرغور - الجيل ١٩٦٤/٣/٣٠

حسين عثمان - تقرير طبي عن افلامنا - حول قصص يوسف ادريس
التي تحولت الى افلام - للكواكب ١٩٦٤/٤/٧

محمد عودة - يوسف ادريس .. بعد سبع سنوات من اللحظة الحرجة
تأتى الفرافير - للجمهورية ١٩٦٤/٤/١٦

سامى داود - الالكترونيات والرافير - للجمهورية ١٩٦٤/٤/٢١

محمد مندور - جولة الفرافير وغيرها - للجمهورية ١٩٦٤/٤/٢١

رجاء النقاش - فرغور بين الفن والاستراتيجية - للجمهورية ١٩٦٤/٤/٢٢

موسى صبرى - المؤلف هو الفرغور - الاخبار ١٩٦٤/٤/٢٢

الهالم سيف النصر - التقدير والرافير - صباح الخير ١٩٦٤/٤/٢٣

عبد الفتاح الفيشاوي - الفرافير للحرية المسرح المصرى - للجمهورية
١٩٦٤/٤/٢٣

- عبد الفتاح الجبل - بين الفرائير والاسياد - النساء ١٩٦٤/٤/٢٤
- أحمد رشدي صالح - بين الفرائير والاسياد - الجمهورية ١٩٦٤/٤/٢٤
- أحمد عباس صالح - مخجل الى مسرحية الفرائير - الجمهورية ١٩٦٤/٤/٢٤
- بكر الشرقاوى - الناس والفن ٠٠ والبحث عن الاصل - حول الجوانب السبيطة في مسرحية: «الفرائير» - روز اليوسف ١٩٦٤/٤/٢٧
- ذميان عاشور - الامتاع الدوامى في الفرائير - للجمهورية ١٩٦٤/٤/٢٨
- كامل يوسف - فرائير ادريس - النساء - ١٩٦٤/٤/٢٩
- أحمد عباس صالح - الكايوس في مسرحية الفرائير - الجمهورية ١٩٦٤/٥/١
- عبد الفتاح البارودى - السيد والفرفور في مسرح يوسف ادريس - الاخبار ١٩٦٤/٥/٤
- كمال النجمى - يوسف ادريس والثيران - الكواكب ١٩٦٤/٥/٥
- سعد كامل - قفزة فنية الى الامام وقفزة فكرية الى اللواء «مسرحية الفرائير» - آخر ساعة ١٩٦٤/٥/٦
- أحمد عباس صالح - الفكرة التى تدمو لها مسرحية الفرائير - للجمهورية ١٩٦٤/٥/٨
- على أمين - قرة ٠٠ للفرائير - الاخبار ١٩٦٤/٥/٩
- فاروق الهجرى - في الحياة والفن ٠٠ للفرائير - الاذاعة ١٩٦٤/٥/٩
- محمود السعدنى - يوسف ادريس في الفرائير - صباح الخير ١٩٦٤/٥/٢١
- محمود أمين للعالم - يوسف ادريس بين جمهورية فرحات ولبراطورية فرفوريا - المصور ١٩٦٤/٥/٢٢
- حسين فوزى فصل الفاء باب الراء - عن أن يوسف ادريس كتب مسرحيته «الفرائير» بتأثر من قراءاته الاوربية ٠
- على متولى صالح - مسرحية الفرائير - الرسالة ١٩٦٤/٥/٢٨
- صبرى حاشظ - الفرائير والبحث عن المسرح المصرى - المجلة ١٩٦٤/٦

- فرج مكسيم - محاولة لفهم الفرافير - المسرح ١٩٦٤/٦
- رمسيس يونان - الفرافير - للكتاب ١٩٦٤/٦
- المحرر ب. الفرافير - المسرح ١٩٦٤/٦
- عباس خضر - البحث عن اشكال يوقع في اشكال « حول الفرافير » -
لرسالة ١٩٦٤/٦/٤
- جلال سرحان - رجال وثيران - الجمهورية ١٩٦٤/٦/١١
- عبد الفتاح البارودي - الفرافير - للرسالة ١٩٦٤/٦/١١
- فاروق عبد الوهاب - جمهورية فرحات - المسرح ١٩٦٤/٧
- فاروق عبد القادر - اتجاهات ثورية في المسرح المصري - عن مسرحية
الفرافير ٥٠ وجمهورية فرحات - المسرح ١٩٦٤/٧
- حلمي بحير - العسكري الاسود - الاداب ١٩٦٤/٧
- الحسائي حسن عبد الله - حول المسرح المصري - حول الفرافير -
الرسالة ١٩٦٤/٧/٩
- ابراهيم سفيان - رجال وثيران - للثقافة ١٩٦٤/٨/١٨
- الحسائي حسن عبد الله - مسرح الثروة - للرسالة ١٩٦٤/٨/١٨
- حول مسرح يوسف ادريس
- أنيس أحمد البلياع - الفرافير حوار سبتمبر/أكتوبر ١٩٦٤
- محمد جلال - توفيق الحكيم ونجيب محفوظ وسعد الدين وهبه لا يكتبون
ادبا - حول رأى عبد المقيم حفنى في يوسف ادريس الذى نشره أيضا في
كتاباته ١١ تيارات ومذاهب فنية وأدبية جديدة ١١ - الاذاعة ١٩٦٤/٩/١٢
- محمد بركات - بدأ موسم رفع الستارة - حول دور يوسف ادريس في
النهضة المسرحية - الاذاعة ١٩٦٤/١٠/١٧
- محمد محمود عبد الرزاق - الرحلة في « رجال وثيران » الاداب
١٩٦٤/١١
- حلمي بحير - العسكري الاسود - الاداب ١٩٦٤/١٢
- السيد يس - العيب - المجلة ١٩٦٤/١٢

م . سعيد - قصة العيب في التلفزيون - الجمهورية ١٦/١٢/١٩٦٤
أحمد حمروش - فنان المسرح والسياسة - حول يوسف ادريس -
روز اليوسف ٢١/١٢/١٩٦٤

المحرر - هل صحيح الرواية والقصة القصيرة في محنة -
١٩٦٥/١/٢

أسعد حلیم - يوسف ادريس في كلمتين - الاخبار ١٣/١/١٩٦٥

فاروق أبوزيد - أزمة الرواية والقصة القصيرة - حول دور يوسف
ادريس في الجالين - الاذاعة ١٦/١/١٩٦٥

فاروق أبو زيد - نحن نعيش في عصر المسرح - الاذاعة ٢٣/١/١٩٦٥
عاشور عlish - يوسف ادريس والثورة القصبية - الاذاعة
١٩٦٥/١/٢٨

يوري ناجين - يوسف ادريس - الكاتب ٢/١٩٦٥

محمد سعد - الكوميديا وركاب سفينة نوح - حول رأى نعان عاشور
في يوسف ادريس - الاذاعة ٢٠/٢/١٩٦٥

جلال العشرى - يوسف ادريس - المسرح ٧/١٩٦٥

محمد سعيد - البصبع الذى يخيف كتاب التراجيديا « عن يوسف
ادريس » - الاذاعة ٣/٧/١٩٦٥

نعم الباز - المرأة هي للسيد والرجال فرافير - آخر ساعة ١٤/٧/١٩٦٥
محمد جبريل - الاكبر والثورة - حول ما كتبه الادباء الجدد عن الثورة -
المساء ٢٢/٧/١٩٦٥

فوزى سليمان - ادباء الشعب يخرجون من صفوف الكادحين - المساء
٢٥/٧/١٩٦٥

عبد النعم صبحى - عشرون مليون قارئاً في العالم يقرأون لادباء مصر
- حول أعمال يوسف ادريس التى ترجمت إلى لغات أخرى - آخر ساعة
٢٨/٧/١٩٦٥

سيد حجاب - لماذا تنطفيء الكلمات .. حول الالتزام - حول الاديب
التقدمي وغير التقدمي .. يوسف ادريس ونحيب محفوظ - المساء
٢/٨/١٩٦٥

حسن محسوب - المضمون الثورى ومسئولية الاعباء للشبان - الاذاعة
١٩٦٥/٨/١٤

محمد سعد - المسرح للتعليمى « بين الخوف منه والحاجة اليه » - حول
مدى دلالة مسرحية « الفرافير » على النهج التعليمى - الاذاعة
١٩٦٥/٨/١٤

محمد سعد - هل .. الكوميديا - فقط - حول فرافير يوسف ادريس -
الاذاعة ١٩٦٥/٢/٢٧

محمد سعد - ختام مناقشة الكوميديا ، عصر المناقشة واعاصير علم
الطريق - حول اعمال يوسف ادريس المسرحية وهل هى كوميدية ام لا -
الاذاعة ١٩٦٥/٣/٣١

عبد الخالق للشهاوى - رجال وثيران وكاتب مصرى - المساء
١٩٦٥/٤/٧

ميد القادر التلمسانى - ماذا يريد المنتجون للرأسماليون من القطاع
للعام للسينما - حول مساهمة يوسف ادريس بكتابة قصص الاشتراكية ،
ولكن المشرفين على السينما والانتاج ليسوا باشتراكيين - آخر ساعة
١٩٦٥/٤/٢١

ميد الفتاح البارودى - للسيد والمرفور فى مسرح يوسف ادريس -
الاخبار ١٩٦٥/٥/٤

صبرى حافظ - رجال وثيران - المجلة ١٩٦٥/٦

منى يوسف - جمهورية فرحات - المسرح ١٩٦٥/٦
بدون توقيع - الجيل الثالث .. هل هو وهم أم حقيقة - عن أن يوسف
ادريس لا يمد يده بالعون للجيل الثالث - الاذاعة ١٩٦٥/٦/١٩
أحمد الحضرى - فيلم الحرام - المجلة ١٩٦٥/٧

اسعد حليم - فى كلمتين : لغة الاى آى - الاخبار ١٩٦٥/١٠/١٣

شكرى عياد - من البطل الى القمبان - حول لغة الاى آى ولتى اعيد
نشرها فى « تجارب الابد والنقد » للجمهورية ١٩٦٥/١٠/١٤

ابراهيم نوار - الذين يقفزون الى الفتاح - للجمهورية ١٩٦٥/١٠/١٩

· - حول قصة « حالة تلبس » فى مجموعة « لغة الاى آى » لادريس
حسن شاه - كلام للجنس الاخر .. لغة الاى آى - آخر ساعة
١٩٦٥/١٠/٢٠

محمود أمين العالم - لغة الاى آى فى ادب يوسف ادريس - المصور
١٩٦٥/١٠/٢٢

على شلش - فليزف يوسف ادريس جائزة حوار ولتوفضه للدولة عنها
الجمهورية ١٩٦٥/١١/١١

عبد العظيم انيس - خواطر عن يوسف ادريس - للجمهورية ١٩٦٥/١١/١٧

بدون توقيع « جائزة يوسف ادريس » - آخر ساعة ١٩٦٥/١١/٢٤

سعد الدين توفيق - الابطال ييكون - المصور ١٩٦٥/١١/١٦

رجاء النقاش - نقود لها رائحة - للكواكب ١٩٦٥/١١/٣٠

رشدى ابو الحسن - احساس فنان - آخر ساعة ١٩٦٥/١٢/١

- حول اللقاء الذى تم بين يوسف ادريس والحر فى آخر ساعة -
١٩٦٥/١١/٣

حسن محاسب - مع الفائزين بجوائز الدولة - الاذاعة ١٩٦٥/١٢/٤

غالى شكرى - يوسف ادريس - حول تأكيد الرئيس انه أعد نفسه
للثورة بعد مرحلة الواقعية الاشتراكية - حوار ١١ ، ١٩٦٥/١٢

الحر - يوسف ادريس الوجه ام القناع - الاداب ١٩٦٦/١

محمد بركات - قبل رفع الستار القومى والمهزلة الارضية - المسرح
١٩٦٦/١

حلمى سليم - اريد أن أمثل جان دارك ولكن لا أحد يسمح ولولا
المهزلة الارضية لانتحرت هذا الصلم - للكواكب ١٩٦٦/١/١١

فتحى غانم - يوسف ادريس - الكاتب والوسام - روز لليوسف
١٩٦٦/١/١٧

بدون توقيع - جائزة أخرى ليوسف ادريس - حول حصول يوسف
ادريس على وسام الجمهورية من الرئيس جمال عبد الناصر وعلى جائزة
قدرها ٢٥٠٠ جنيه - روز لليوسف ١٩٦٦/١/٢١

أحمد بهجت - لغة الألم عند يوسف ادريس ولغة المجاملة - الاهرام
١٩٦٦/٢/١١

حسن محاسب - تحت الاضواء - الاذاعة ١٩٦٦/٢/٢٦

رافت الحويرى - ارليكنيو وفرغور - المجلة ١٩٦٦/٣

شفيق مجلى - المهزلة الارضية - المسرح ١٩٦٦/٣

عبد المنعم ابراهيم - الحصان الجامع - صباح الخير ١٩٦٦/٣/٣

أحمد بهجت - المهزلة الارضية في المسرح القومى - الامرام ١٩٦٦/٣/٤

رمزى مصطفى - حلم يوسف ادريس في المهزلة الارضية - المساء
١٩٦٦/٣/٤

سامى داود - للفراير - الاذاعة ١٩٦٦/٣/٥

جليل البندارى - جوزيف ادريس بعد باسترنك - الاخبار ١٩٦٦/٣/٦

أحمد حمروش - ما هو الجديد في المهزلة الارضية - روز اليوسف
١٩٦٦/٣/٧

رجاء اللقائش - محاورات يوسف ادريس في المهزلة الارضية -
الكواكب - ١٩٦٦/٣/٨

بهيج نصار - الجنون والوهم في المهزلة الارضية - الجمهورية
١٩٦٦/٣/١٠

جليل البندارى - مع باثع الطب والصحة والوهم .. يوسف ادريس
- الاخبار ١٩٦٦/٣/١٣

سامى داود - يوسف ادريس بين الفراير والمهزلة الارضية - الجمهورية
١٩٦٦/٣/١٥

محمد بركات - المضمون الثورى في المسرح المصرى الحديث - عن
المهزلة الارضية - الاذاعة ١٩٦٦/٣/٢٦

محمد محبوب - بير السلم ومسرحيات اخرى - الجمهورية
١٩٦٦/٣/٢٨

لويس عوض - في الخلق والنقد - يستشهد المقال بمسرحيتى يوسف
ادريس للفراير والمهزلة الارضية على شيعون روح الفتشائزم - الاربعة
١٩٦٦/٤/٨

محمود أمين العالم - ماهى الحقيقة عند يوسف ادريس ؟ - المصور
١٩٦٦/٤/٨

بهاء طاهر - مهزلة النقد غير الارضية - الكاتب ١٩٦٦/٤

جمال بدران - القصة والمسرح والنقد - الكاتب العربى ١٩٦٦/٤/١٠

جمال بدران - القصة والمسرح والنقد - حول مسرحية « المهزلة الأرضية »
- للكتاب العربي ١٩٦٦/٤/١٠

لويس عوض - ماذا يجري في المسرح العربي - الامرام ١٩٦٦/٤/٢٩
لويس عوض - فرغور يريد أن يوقف حركة الاملاك - الامرام
١٩٦٦/٤/٢٩

عبد الجبار عباس - لغة الـ آى - الاداب ١٩٦٦/٥

لويس عوض - ماذا جرى في المسرح المصرى - عالم مجنون مجنون في
المهزلة الأرضية - الامرام ١٩٦٦/٥/٦

عبد الرحمن أبو عوف - الطفولة عند يوسف ادريس - للعلوم
١٩٦٦/٦

كمال بس - المهزلة الأرضية - المسرح ١٩٦/٦

عبد النعم صبحي - أزمة البطل في المسرح - عن المهزلة الأرضية -
المساء ١٩٦٦/٦/١١

المحرر - قرابة « للبيروم » تسال : أين ابنى يوسف ادريس - الاخبار
١٩٦٦/٦/١٤

خيري شلبي - تراجميديا البحث عن الذات - المسرح ١٩٦٦/٧

المحرر - مع كتاب المسرح : يوسف ادريس - المسرح ١٩٦٦/٧

فاروق عبد الوهاب - يوسف ادريس ومسرح الفكرة - المسرح
١٩٦٦/٧

صلاح الملا

يوسف ادريس ٠٠ رحلة الى القلق - أ - الاستقار - المساء -
١٩٦٦/٧/٩

يوسف ادريس ٠٠ رحلة الى القلق - ب - الفرغور يتهم - المساء -
١٩٦٦/٧/٣٠

يوسف ادريس ٠٠ رحلة الى القلق - ج - الفرغور يتهم - المساء -
١٩٦٦/٨/١٣

يوسف ادريس ٠٠ رحلة الى القلق - د - أين يقف الفنان - المساء -
١٩٦٦/٨/٢٠

جبال بدران - تيارات في المجالات والصحف - حول قصة يوسف ادريس
« معجزه العصر » المنشورة في الجمهورية في ١٩٦٦/٦/٢ - الكتاب
العربي ١٩٦٦/٧/١٠

لويس عوض - ٢٣ يوليو وسقوط عماد الدين - حول تاريخ المصري
ورجاله - الاهرام ١٩٦٦/٧/٢٢

غالب طلسا - الجديد في لغة الاي آي - دراسات عربية ١٩٦٦/٨
ايزيس نظمي - أزمة الضحك ٠٠ اخيرا ضحك على الراعي - لقاء
صحفي مع على الراعي تحدث فيه عن ادب يوسف ادريس الكوميدي -
آخر ساعة ١٩٦٦/٨/٢٤

ماهر الصصال - يوسف ادريس وروايته الحرام - الجمهورية -
١٩٦٦/١٢/١

عبد الجبار عباس - اللغة عند يوسف ادريس - الاداب ١٩٦٧/١
احمد عبد المطلب حجازي - يوسف ادريس يضطهد نفسه - روز
اليوسف ١٩٦٧/٣/٢٠

حسين جمة - اصل الحكاية - الاخبار ١٩٦٧/٣/٢٥

فاروق ابو زيد - ماذا حول الازمة المفتعلة حول مسرحية « اصل
الحكاية » - حول مسرحية بكر الشراقوي « اصل الحكاية » التي حذف
يوسف ادريس جزءا كبيرا منها بدون سبب مقنع .

عزت الامير - الجديد في مشكلة مسرح الحكيم ٠٠ المهزلة الارضية -
الكواكب ١٩٦٧/٤/٤

فاروق ابو زيد - كلام جديد في مسرحية « اصل الحكاية » - الاذاعة
١٩٦٧/٤/٨

محمد جلال - نساء ولكن بلا غضب - الاذاعة ١٩٦٧/٥/٢٠

محمد بركات - حول أزمة النقد - محمود أمين للعالم يقول - لقاء
صحفي مع محمود أمين للعالم تحدث فيه عن آراء يوسف ادريس النقدية
الاذاعة ١٩٦٧/٥/٢٠

خيري شلبي - المضمون الاجتماعي عند يوسف ادريس - الفكر المعاصر
١٩٦٧/٨

حسين عثمان - ثلاثة أدياء كبار في فيلم واحد ٠٠ العيب - الكواكب
١٩٦٧/١٠/٣١

علاء الدين وحيد - رجال وثيران - الايب ٦٧/١١
احمد صالحي - للقصة السينمائية من زينب الى العيب - آخر ساعة
١٩٦٧/١١/١٢

حسن شاه - قبل السقوط ، الصراع بين الرجل والمرأة ويوسف ادريس
فاروق أبو زيد - العيب ٠٠ في السينما - الاذاعة ١٩٦٧/١١/٢٥
- آخر ساعة ١٩٦٧/١١/١٥

زينب محمد حسين - مداعبات ادبية وقصة شائكة وراء القصة -
حول الفارق بين قصة العيب وفيلم للعيب - الاذاعة ١٩٦٧/١١/٢٥
زينب محمد حسين - اصدق الاكبر ما يعبر عن لحظة من حياة المجتمع
- حول أدب يوسف ادريس - الاذاعة ١٩٦٧/١١/١٣

يوسف انسياعي - الى الدكتور يوسف ادريس - حقائق سهلة لا هي
خفية ولا قابلة للجدل - الجمهورية ١٩٦٨/١/١٨
سامية عثمان - مسرح ٠٠ رد على يوسف ادريس - آخر ساعة -
١٩٦٨/١/٢٤

مهدي الحسيني - حوار مع الفريد نرج حول قضايا الفن والمسرح
- المسرح ١٩٦٨/٢

مفيد فوزي - ليست أزمة فقد فقط - صباح الخير ١٩٦٨/٢/١

سامي خشبة - شخصيات من أدب المقاومة - حمزة والحب والثورة -
الاداب ١٩٦٨/٤

حسن محاسب - هل انتهى عصر الكتابة وبدأت ثقافة التليفزيون ؟ -
الاذاعة ١٩٦٨/٤/٥

رجاء النقاش - كلمات في الفن - مرحبا بعميد العزيز الامواني في
مؤسسة المسرح - حول تعيين الامواني مديرا للمسرح الدرامية مكان
يوسف ادريس - الكواكب ١٩٦٨/٥/٧

حسن محاسب - ملاذا بعد يوسف ادريس - الاذاعة ١٩٦٨/٥/١١
محمد جبريل - التسليبية في جمعية الادباء تكمن في الادباء انفسهم - حول

لقاء صفى مع يوسف السباعى تحدث فيه عن دور يوسف ادريس
في النهضة الادبية في مصر - المساء ١٢/٦/١٩٦٨

عبد الرحمن أبو عوف - مشكلة الواقعية في المجموعة القصصية « شرح
في جدار الخوف » لمحمد صدقي - المساء ١٩/٦/١٩٦٨

- حول مقارنة بين دور يوسف ادريس في تطوير القصة القصيرة ودور
محمد صدقي *

محمد عبد العزيز - الادب والجامعة وازمة النقد - الاذاعة ١٣/٧/١٩٦٨

محمد جلال - توفيق الحكيم أولا ٠٠ الاذاعة ١٠/٨/١٩٦٨

غزوى سليمان - توفيق الحكيم ناقدا ٠٠ محفوظ وادريس وصلا الى
القمة - المساء ٢١/٨/١٩٦٨

فاروق منيب - الشعر في المعركة - يوسف ادريس قريب من الشعر
في رومته وابداعه - الجمهورية ١٩/١٠/١٩٦٨

ابراهيم فتحى - حول كتاب « بصراحة غير مطلقة » - المساء
١١/١١/١٩٦٨

عبد الرحمن أبو عوف - معنى التجديد في الادب الحديث - حول
مسرحيات يوسف ادريس - المساء ١٦/١١/١٩٦٨

جلال العشرى - جيل ما بعد يوسف ادريس - الاذاعة ٢٨/١١/٦٨

أحمد السعدنى - للقلق في الفن والحياة - الاذاعة ٣٠/١١/١٩٦٨

جلال العشرى - جيل ما بعد يوسف ادريس - الاذاعة ٢٨/١٢/٦٨

عزلى فهم - يوسف ادريس والشهد الاخير - روز اليوسف
١/١٦/١٩٦٩

أمين لأخولى - لماذا لا يوجد مسرح في الادب العربى ؟ - المحلة
٣/١٩٦٩

غالب هلسا - ملامح الادب الجديد - المساء ٢٦/٥/١٩٦٩

أمير اسكندر - قراءة لمسرحية « المخططين » ظلام في آخر الظهيرة -
المسرح ٦/١٩٦٩

صبرى حافظ - رأى آخر في مسرحية المخططين ضد النظم الشمولية
لا ضد الاشتراكية - المسرح ١٩٦٩/٨

محمد بركات - حصاد اللوبنم المسرحي - الاداب ١٩٦٩/٩

فاروق عبد القادر - يوسف ادريس ذلك القوى للهور - روز اليوسف
١٩٦٩/١٠/١٣

عبد الرحمن أبو عوف - الطقولة والوطن عند يوسف ادريس - العلوم
١٩٦٩/١١

محمد بركات - حصاد الموسم المسرحي - الاداب ١٩٦٩/٩

خيرى شلبي - وجه في حياتنا الادبية - - حول أدب يوسف ادريس
وتناول أوجهها مختلفة من حياتنا اليومية - النساء ١٩٦٩/١١/٢

بدون توقيع - كتابات معاصرة - حول مسرحية المخططين - الاذاعة
١٩٦٩/١٢/٢٧

محمد قطب - يوسف ادريس بين الاى آى والنحاة - النساء -
١٩٧٠/١/١١

خيرى شلبي - أثر السينما على أدبنا المعاصر - الاذاعة ١٩٧٠/٢/١٤

محمد بركات - ملك القطن - المسرح ١٩٧٠/٤

فؤاد دوار - للثورة في المسرح العربى - الاداب ١٩٧٠/٥

صبرى حافظ - الاقصوة العربية والثورة - الاداب ١٩٧٠/٥

غالب طلسا - مسيرة يوسف ادريس والمقعدة الادبية - نادى للقصة
المصرية ١٩٧٠/٨

سعد الدين توفيق - ممثلة تلعب دور كنية وممثل يشتم الجمهور -
الكواكب ١٩٧٠/٦/١٦

سامى خنبة - بيضاء يوسف ادريس ، قصة حب والتطوير للكاتب -
النساء ١٩٧٠/٧/١٦

فاروق عبد القادر - بيضاء يوسف ادريس - روز اليوسف ٢٠/٨/٣

عبد الرحمن أبو عوف - دلالة الرؤية في الصالح القصصى ليوسف
ادريس - المجلة ١٩٧٠/٩

سعد الدين دهبان - الاقتراب والضياع والبحث عن المسئول في

- « مسروق الهمس » لـ يوسف ادريس - الآداب ١٩٧٠/٩
- أنيس البياع - صراع الاضداد في عالم يوسف ادريس - المجلة ١٩٧٠/١٢
- نبيل فرج - يوسف ادريس يتحدث عن تجربته الادبية - انجسة ١٩٧١/١
- أحمد عبد الحميد - ماذا يقولون عن اعنف معركة مسرحية - للجمهورية ١٩٧١/١/٢
- نبيل بدران - مفكرة تفسيرية ٠٠ « للجنس الثالث » - الاخبار ١٩٧١/١/١٣
- لويس عوض - ماوست الحميد - عن مسرحية « الجنس الثالث » - الاهرام ١٩٧١/١/١٥
- جلال النمرى - الجنس الثالث، هل هو « السوبرمان » - الاخبار ١٩٧١/١/١٧
- رشدي صالح - رواية حب ٠٠ وحياة - حول الجنس الثالث - الاخبار ١٩٧١/١/١٩
- على الرامى - عالم جديد ٠٠ جميل - حول مسرحية « الجنس الثالث » - روز لليوسف ١٩٧١/١/٢٥
- فاروق عبد القادر - ماذا يحدث في المسرح ؟ : موسم المقاعد الخالية - تناول القتل أعمال يوسف ادريس ومصطفى محمود المسرحية وغيرهم - روز لليوسف ١٩٧١/١/٢٥
- عبد المنعم تسليم - سبقتنى واشتكتى ٠٠ وهجرنى وبكى - حول مسرحية « الجنس الثالث » وهل هي أصالة أم اقتباس - الاخبار ١٩٧١/١/٢٨
- أحمد عبد الحميد - ماذا يقولون في اعنف معركة مسرحية - حول مسرحية « الجنس الثالث » - للجمهورية ١٩٧١/١/٢٩
- أمر اسكندر - الخلاص بالجنس الثالث - الجمهورية ١٩٧١/١/٢٩
- ابراهيم سوار - يوسف ادريس والجنس الثالث - الجمهورية ١٩٧١/١/٣١
- موسى صبرى - الجنس الثالث - الاخبار ١٩٧١/٢/١

المحرر - دليل المتفرج الذكى الى مسرحية الجنس الثالث - حول
مسرحية يوسف ادريس الجنس الثالث - صباح الخير ١٩٧١/٢/٤

كمال الملاخ - أزمة التصوير المسرحية التي فجرها يوسف ادريس -
الأهرام ١٩٧١/٢/١٧

سعد لبيب - رأى بعد معركة « الجنس الثالث » - الإخبار -
١٩٧١/٢/١٨

كمال الملاخ - مازال لازمة « الجنس الثالث » بقايا - الأهرام
١٩٧١/٢/٢٨

محسن محمد - المؤلف ٠٠ والمخرج - حول مسرحية الجنس الثالث -
الأهرام ١٩٧١/٢/١٨

عادل سليم - أحدث مسرحيات الموسم بلاغ في شرطة الموسيقى -
حول الخلاف بين يوسف ادريس والطلفيزيون حيث لصر الكاتب
على منع التلفيزيون من تصوير مسرحية « الجنس الثالث » وانتهى الامر
الى قسبم شرطة الموسيقى - المساء ١٩٧١/٢/٢١

صلاح حافظ - قف شكرا يا يوسف - حول الخلافات بين المسرح
القومي ويوسف ادريس - روز اليوسف - ١٩٧١/٢/٢٢

فاروق عبد القاور - ماذا يحور في المسرح : « الجنس الثالث » نهاية
متناقضة رغم للياس الكامل - روز اليوسف ١٩٧١/٢/٢٢

صبيح نسيف - توفيق الحكيم يغير تقاليد التلفيزيون الجزائري -
حول أثر أعمال توفيق الحكيم ويوسف ادريس ونعمان عاشور المسرحية
في الشعب الجزائري ووسائل اعلامه وتقنيته - الاخبار ١٩٧١/٣/٨

صبرى حافظ - مسرحية « الجنس الثالث » - الاداب ١٩٧١/٤

كمال محمود - قرأت في رولية « للبيضاء » - الادباء العرب ١٩٧١/٤
ابراهيم نوار - يوسف ادريس و « الجنس الثالث » - للجمهوريه
١٩٧١/٤/٣١

الفرهد فرج - المسرح المصرى والعالمية - الاداب ١٩٧١/٥

أحمد محمد عطية - يوسف ادريس ٠٠ الى أين ؟ - الاداب - ١٩٧١/٥
و ١٩٧١/٦

محمد عيقتاني - قرأت في العدد الماضي من الاداب - الاداب ١٩٧١/٦

سامى خشبة - ملاحظات على المسرح من الخارج - حول « الجنس الثالث » ليوسف ادريس - المساء ١٩٧١/٧/٨

أحمد محمد عطية - الرواية المصرية والمقاومة الوطنية - حول روايتي « قصة حب » و « البيضاء » - للطليمة ١٩٧١/٨

فؤاد دوار - صورة الفلاح في الرواية المصرية - للطليمة ١٩٧١/٨

على الرامى - للكوميديا الشعبية - للهلال ١٩٧١/٨

كمال الزحى - الخوف والشجاعة ٥٠ لا ونم - حول مسرحية « الجنس الثالث » - المصور ١٩٧١/٨/١٣

فاروق عبد القادر - يوسف ادريس وعصر التواطؤ للصامت - روز اليوسف ١٩٧١/٨/١٦

سامى خشبة « في بيت من لحم » - يعرض المجموعة القصصية التاسعة ليوسف ادريس « بيت من لحم » - المساء ١٩٧١/٨/١٩

أحمد هاشم الشريف - استعراض العقل - صباح الخير ١٩٧١/٩/٢
- مقال حول « بيت من لحم » ليوسف ادريس

معين بنبسى - الكتابة من مقاعد المترجمين والتقدم من خنادق المقاتلين - الأمراء ١٩٧١/٩/١٠

ابراهيم حماده - قضية البحث عن : شكل جديد للمسرحية - وفيه يتمرض لمحاولات توفيق الحكيم ويوسف ادريس ومحاولاتهم التجديدية للشكل المسرحي - الأخبار ١٩٧١/١٠/١٥

ساسون سوميخ - قصة (النفس) ودلالاتها الاجتماعية - الشرق ١٩٧١/١١

نوزى سليمان - مستشرقة روسية في القاهرة تقول : الأدباء الشبان متشائمون ، يوسف ادريس واقعى حتى في مسرحياته للتجريدية - المساء ١٩٧١/١٢/٢٧

ساسون سوميخ - الحركة والايقاع في « مارش للغروب » - الشرق ١٩٧٢/١

محمد جبريل - ولا في الحواشيت وقصص اخرى - حول مقارنة بين قصص يوسف ادريس وقصص عبد الفتاح رزق - المساء ١٩٧٢/١/٢

فاروق منيب - رسالة الى يوسف ادريس - للجمهورية ١٩٧٢/١/٢٠

عبد الله الطوخي - نقد النقد : أو معجزة العصر - حول مسرحية
« النص نص » المأخوذة عن إحدى قصص يوسف ادريس ب صباح
الخير ١٩٧٢/٤/٢٤

صبرى حافظ - بيت من لحم - للطليعة ١٩٧٢/٥

عبد الرحمن أبو عوف - غربة يوسف ادريس في « بيت من لحم » -
روز اليوسف ١٩٧٢/٥/٨

فتحى الأبيارى - بعض الملامح الشخصية للثورية في الرواية المصرية
- للجديد ١٩٧٢/٧/٢٣

مأمون غريب - أمام ٥٠ بيت من لحم - الاخبار ١٩٧٢/٨/٢٥

أحمد مېكل - النسيج القصصى عند يوسف ادريس - للهلل ٧٢/٩
رشاد رشدى - علاقة الادب بالمجتمع - الجديد ١٩٧٢/٩/١٥

حسن محسب - البطل في البدايات الاولى للقصة المصرية - لجديد
١٩٧٢/١١/١٥

محمد جبريل - حوار مع حنا مينا - حول رأى مينا في واقعية نجيب
محفوظ ويوسف ادريس - الجديد ١٩٧٢/١١/١٥

محمد جبريل - في القصة المصرية القصيرة - حول الواقعية وجهود
يوسف ادريس ونهمى حسين وفاروق منيب وعسهم في ارساء قواعد -
المساء ١٩٧٣/٧/٨

المحرر - للنشاط الثقافي في الوطن العربى - الاداب ١٩٧٤/١

يوسف جومر - نساء الليل ويوسف ادريس - الاخبار ١٩٧٤/١١/٣

محمد فريد عبد الخالق - قضية التراث العربى - الامرام ٧٤/١١/٧

أسرة الجمهورية - في مناسبة العيد العشرين للجمهورية ، صخانة

الرأى - معركة لها بداية - حول دور كتابنا في الصحافة مثل طه حسين

ويوسف ادريس - للجمهورية ١٩٧٣/١٢/٦

فاروق منيب - جولة الادب والفن - حول كتابات يوسف ادريس وما

تحمل من أفكار وعواطف - الجمهورية ١٩٧٤/١/١٧

صلاح عيسى - محنة المثقفين : عذلب الكلمة ٥٠ ورجع الصدى - حول

ما كتبه يوسف ادريس عن انتحار المثقفة والاملاس الادب وموت الشعر ،

الامرام ١٩٧٤/١/١١ - الجمهورية ١٩٧٤/١١/١٩

المحرر - النشاط الثقافي في الوطن العربى - الاداب ١٩٧٤/١

ناروق منيب - من الحياة .. للعلاج بالفن - حول قصة يوسف ادريس - « جيوكاندا مصرية » المنشورة في ١٩٧٤/٣/٨ - للجمهورية
١٩٧٤/٣/١٥

كامل زهيرى - قراءة في مستقبل المرأة المصرية - حول ما كتبه كتابنا مثل يوسف ادريس ونجيب محفوظ وغيرها من المرأة المصرية - للجمهورية
١٩٧٤/٣/٢٦

حسان الخطيب - تاريخ طويل للقصة القصيرة - الموقف الادبى ٧٤/٧

عبد الفتاح رزق - ليس بالالتزام وحده .. - حول ما كتبه احمد محمد عطية عن يوسف ادريس في الالتزام والثورة في الادب العربى الحديث -
روز اليوسف ١٩٧٤/٧/٨

بدون توقيع - يوسف ادريس يحاكم كل الناس - روز اليوسف
١٩٧٤/٧/٢٩

محمد المعزى - مجيئة ضاح شبايها ودعوة لاصلاح السجون - حول تعرض المقال لمن سجن من كتاب مصر كيوسف ادريس واحسان عبد القدوس ولطفي الخولى وغيرهم من الصحفيين والكتاب - الجمهورية -
١٩٧٤/٩/١١

فوزى سليمان - صورة مصر من خلال كتابها - صورة من خلال كتابات خسين فوزى ويوسف ادريس وغيرها - النساء ١٩٧٤/١٠/٢٧

علاء الديب - النجدة يا طبيب - حول صرخات الدكتور يوسف ادريس عن هبوط مستواتنا الادبى والثقافى - صباح الخير ١٩٧٥/١/٩

محرر باب مهنة البحث عن المتاعب - فنيص يوسف - حول يوسف ادريس الكاتب القصصى المرحى - للجمهورية ١٩٧٥/٢/٢٧

كمال املاخ - تحسنت صحة يوسف ادريس - الاهرام ١٩٧٥/٣/٧

احمد حمروش - المرح شئ وللنادى الليلي شئ آخر - حول التمرض لبعض اعمال الشراقوى ويوسف ادريس - روز اليوسف ١٩٧٥/٤/٢٨

سناء البيسى - « ايها الدكتور انت » - الاهرام ١٩٧٥/١٠/٥

المحرر - من المرأة المصرية الى يوسف ادريس - حملة نسائية على اتهام المرأة بالامية الثقافية - الاهرام ١٩٧٥/١٠/١٢

جمال سليم - صورة من الادب المصرى في مرآة يابانية - الجديد
١٩٧٥/١٠/١٥

حسن شاه - أبيض وأسود ٥٥ النداءة - الاسطورة والفيلم - الاخبار
١٩٧٥/١٠/٢٢

خيرية للبشلاوي - النداءة وورق سوليفان - المساء ١٩٧٥/١١/٣

حسن شاه - مشاعر الاثوثة وورق سوليفان - الاخبار ١٩٧٥/١١/٥
فتحي سعيد - بل للضمير الادبي ٥٥ يوك - حول ما اثاره الدكتور
يوسف ادريس عن السقوط الادبي من القمة الى الهاوية في الاحرام في
١٩٧٥/١٠/٣١ - الاذاعة ١٩٧٥/١١/٨

كمال النجدي - لمحات من شخصياتهم وأفكارهم : يوسف ادريس -
المصور ١٩٧٥/١١/٢١

عبد المنعم صبحي - نداءة يوسف ادريس بين احلام القرية الصغيرة
ودمار المدينة الحديثة - الاذاعة ١٩٧٥/١١/٢٢

بدون توقيع - بعد غياب أربعة شهور عاد يوسف ادريس مع القلب
الوليد - الاحرام ١٩٧٦/٣/٨

حسن شاه - فن ٥٥ يوسف ادريس - الاخبار ١٩٧٦/٤/٢٣

مليدة لعزب موسى - مهزلة المسرح - حول أوتوجراف يوسف ادريس
وما قاله عن مهزلة المسرح وما يقال فيه من الفاظ نابية - صباح الخير
١٩٧٦/٤/٢٩

ثروت أباطة - حيرة مع ملهم ناقص - الاحرام ١٩٧٦/٦/١

ظمى ملال - غطربة فرنسية - يتعرض المقال لتطبيق ليوسف ادريس
على مسرحية فيجرا - روز اليوسف ١٩٧٦/٦/٢١

نقولا يوسف - أجيال الابداء - هذه المقالة كتبها قبل رحيله ولم تنشر
الا بعد موته ٥٥ يتعرض فيها لوالده وعشرين أدبياً مثل الشراوى
ويوسف ادريس وغيرهم - المساء ١٩٧٦/٦/٢٦

محمد بركات - من قضايا المسرح المصري - الاذاعة ١٩٧٦/٧/٣
١٩٧٦/٧/١

حسن مرزى - حينما يهوى الكرى بمعاقد الانجنان - الاحرام -
١٩٧٦/٧/٢٤

عبد الفتاح البارودي - للنقد فقط : مسرحنا المصري - حول كتابة
يوسف ادريس للمسرح - الاخبار ١٩٧٦/٨/٣

عبد الفتاح الحيدى - الواقع الاجتماعى للادب المعاصر - الهائل
١٩٧٦/٩

بدون توقيع - كتاب يوسف ادريس والمسرح الحديث - الاهرام
١٩٧٦/٩/٤

احمد نجم - الدكتور يوسف ادريس .. وللزجال المتهم بالبرقة -
حول سرقة احمد للزجالين مقال يوسف ادريس - الاخبار ١٩٧٦/١٠/٨
نبيل بدران - « يوسف ادريس والمسرح المصرى » لنادية رؤوف -
آخر ساعة ١٩٧٦/١١/٢٤

منى سراج - المفوضى الفكرية كما يراها يوسف ادريس - صباح الخير
١٩٧٦/١١/٢٥

بدون توقيع - الحوار الساخن بين الاحزاب والمستقلين ورجال الفكر
- حول ترشيح يوسف ادريس للاشتراك فى الحوار من غالبية الطبقة
المتوسطة - الاخبار ١٩٧٦/١٢/١٦

عبد بدوى - كيف يتحقق الحوار بين الوردية والريفي ، - حول انصراف
كتابنا الى قضايا ومقالات تجسد عن الادب للجاد مثل احسان عبد
القحوس ويوسف ادريس وغيرهم - الاذاعة ١٩٧٦/١٢/١٨

مفتوح - بعد رفع الستار عن مؤتمر المسرحيين : مشهد مثير للصراع
حول الديمقراطية - صباح الخير ١٩٧٧/١/١٣

عبد المنعم الجداوى - الجريمة فى قصص يوسف ادريس - الاذاعة -
١٩٧٧/٣/٥

جابر رزق - ليلة ساخنة .. فى نقابة الصحفيين - حول ترشيح كل من
يوسف ادريس والسباعى لرقاسة النقابة - الاذاعة ١٩٧٧/٣/٥

علاء الديب - مصر للكتب : شمعة من اجل يوسف ادريس - حول كتاب
يوسف ادريس « الارادة » - صباح الخير ١٩٧٧/٦/٢

حسن هديب - رسالة ثانية .. الى توفيق الحكيم الطعام .. ايضا
لكل فم حول - تعرض المقال لانتاج يوسف ادريس وآخرين الاذاعة ٧٧/٦/٤

فتحي سلامة - الارادة - الاهرام ١٩٧٧/٧/١

رجاء النقاش - تجريح ليوسف ادريس فى عيده للخمسين - الدوحة
١٩٧٧/٩

سمير صبحي - مكنّا يكتب عالقة الصحافة ولأدب - الدوحة ١٩٧٧/١١
عماد الدين عيسى - « أفتحوا نوافذ الأدب ٠٠ بتجدد الهواء » - ينسابل
للكتاب هل توفقت القصة القصيرة عند يوسف ادريس ؟ - المساء ١٩٧٨/١/٧
محمد عباس نور الدين - رد على يوسف ادريس ٠٠ الفكر والعلاق وصحوة
للنكر - الدوحة ١٩٧٨/٣

فتحي سلامة - بين تطور الرواية وتطور النقد - الأهرام ١٩٧٨/٢/١٧
عماد الدين عيسى - محنة ثقافية ٠٠ تولج الأدياء - حول ظهور أدباء بعد
يوسف ادريس في القصة القصيرة ولكن النافشرين والاعلام يتجهان غالباً
لاصحاب للشهرة - المساء ١٩٧٨/٣/١

سامي خشبة - هذه الروايات تستطيع أن تنفذ المسرح - حول انجباء
المسرح المصري في الخمسينات الى مسرحه وروايات يوسف ادريس لارتباط
الأدب الروائي بالحياة وللواقع وقلة المسرحيات - المساء ١٩٧٨/٣/١١

حسن عطية - قضية مسرحية : هل يمكن انعاش الحركة المسرحية -
مضادات حيوية أدبية - حول اعتماد يوسف ادريس عن الواقعية في تصمصه
وبعد استنادة المسرح منها - المساء ١٩٧٨/٣/١٨

جلال السيد - أدباء تخرجوا من كلية الطب - الجمهورية ١٩٧٨/٣/٢٥
كمال الملاخ - يوسف ادريس مسلسل الحيب في قطر - الأهرام ١٩٧٨/٣/٢٩
مجدى نرج - المنضلة وإزمة المسرح العربي - حول مضللات المسرح
وتجارب يوسف ادريس المسرحية فيه - المساء ١٩٧٨/٥/١٩

شمس الدين موسى - كلمات على ضفاف الواقعية - حول الواقعية في
روايات يوسف ادريس - المساء ١٩٧٨/٩/٧

رجاء النقاش - أدباء ومواقف ، الدراسات الإسرائيلية للأدب العربي
مغزاهما ٠٠ وأهدافها - حول دراسات ساسون سوبخ العرب ومذهب يوسف
ادريس - الدوحة ١٩٧٨/١١

عبد النور خليل - درسان الرواية في السينما المصرية - حول روايات
يوسف ادريس لأتى تحولت الى أفلام سينمائية - الهلال ١٩٧٨/١١

كمال الملاخ - رواية يوسف ادريس للفرافير تمثلها فرقة لندن المسرحية
وصدور مجموعة « أرخص » ليالى بالانجليزية - الأهرام ١٩٧٨/١٢/٩

فاروق جويده - دنیا للثقافة : رد على يوسف ادريس : الاجيال التي نم
تأت بعد كيف نحكم عليها ؟ - الاهرام ١٩٧٨/١٢/١٤

سحير سرحان - دنیا للثقافة : لم يكن جيلكم آخر العباقرة - الاهرام
١٩٧٨/١٢/١٧

عايدة رزق - دنیا للثقافة : تعقيب يوسف ادريس على من رد على حواره
الاهرام ١٩٧٨/١٢/١٧

فاروق جويده - شهداء بلا معارك - الاهرام ١٩٧٨/٢/٢٠

عبد الفتاح رزق - عبقرية يوسف ادريس - روزا ليوسف ١١٧٨/١٢/٢٥

المحرر - نجات يوسف ادريس وزوجته وابنته - الجمهورية ١٩٧٦/١/٢٧

محمى الدين محمد - نزاع الاجيال الادبية - حول قول ادريس ان جيله
هو آخر الاجيال الاخلاقية في الرواية - للدوحة ١٩٧٩/٢

حسين مؤنس - حديث لى أدباء الشباب - حول مجموعة « أرخص ليالى »
للهملال ١٩٧٩/٣

المحرر - كوليس الادباء - حول حديث ادريس في الاهرام في ١٣/١٢/٧٦
الثقافة ١٩٧٩/٣

نجيب سرور - فارس على حصان من خشب : رسالة الى يوسف ادريس
الفكر المعاصر ١٩٧٩/٥

عباس خضر - على الطريق بين الادب والحياة : يوسف ادريس - الدوحة
١٩٧٩/٧

محمود حنفي كساب - الانحياز للادبائش اختيار انساني - حول رواية
« الحرام » ليوسف ادريس - الموقف العربى ٧ ، ١٩٧٩/٨

حسين فوزى - حديث ٥٠ مع الدكتور حسين فوزى في عيده الثمانين
حركة دائمة مع مرافى الفكر - تحيث من قراءات يوسف ادريس باللغات
الاجنبية المختلفة عبر العربية ، التي مكنته من القراءات الاساسية دون وسيط
الهملال ١٩٧٩/٧

المحرر - مقابلات - حول حديث يوسف ادريس الذى نشر في الشهر
في ١٩٧٩/٨ - الثقافة ١٩٧٩/٩

نبيل راغب - انسرح المصرى والطريق الى مسعود - الموقف العربى ١٩٧٩/٩

المهادى عبد الله حسن - حول شهرية يوسف ادريس - الدوحة ١٩٧٩/١٠

لويس عوض - مشكلات ثقافية - حول تنظيم أجهزة الثقافة وأزدهار المسرح في فترة من فترات الثورة - إشارة الى يوسف ادريس - الاحرام ١٩٧٩/١/٢٧

لويس عوض - للثقافة والفراغ - حول تطور رعاية الدولة للفن والادب مع إشارة الى يوسف ادريس - الاحرام ١٩٧٩/٢/٨

رشاد كامل - محادثة المثقفين - صباح الخير ١٩٧٩/١٢/١٣

سهام ذهني - في البدء كانت الكلمة - حول رأى يوسف ادريس في الكلمة صباح الخير ١٩٢٩/١٢/٢٠

مجدى العفيفي - هيئة البريد تتسبب في حرمان نجيب محفوظ من جائزة احسن كاتب عالمي عام ١٩٨٠ ويوسف ادريس من عضوية لجنة التحكيم - الاخبار ١٩٨٠/١/٢

احمد هاشم غزاد - من الفائزون ومن الخاسرون في مباريات الدورى العام بين المثقفين - صباح الخير ١٩٨٠/١/٢٤

بدون توقيع - الطابق السادس : الدكتور يوسف ادريس - حول عودة يوسف ادريس الى كتابة فكرته مرة أخرى - الاحرام ١٩٨٠/١/٢٨

صفوت شعلان - لعبة المسرح ولعبة السياسة والأجيال الادبية في مواجهة الواقع - حول اختيار ادريس لشخصية القومور كنموذج أساسي قام عليه العرض - المسرح ١٩٨٠/٢

حسن امام عمر - تليفزيون - حول للنخوة الثقافية التي حضرها يوسف ادريس مع فاروق شوشة بالتليفزيون - المصور ١٩٨٠/٢/١٥

سامي بدرأوى - وظيفة الجنس في قصص يوسف ادريس - العربي ١٩٨٠/٣

القصة الجديدة في عصف الرياح - حول رأى يوسف ادريس في الجيل الجديد من كتاب القصة - المصور ١٩٨٠/٣/٢٨

خديجة ساميان - الرومانسية هل هي تيار أدبي عالمي جديد ؟ - حول رأى ادريس في ذلك وقوله أن الادب في العالم ينحصر للذاتية ويتجه للصديق - الاحرام ١٩٨٠/٣/٣١

نبيل راغب - المذهب التعبيري عند يوسف ادريس - الموقف العربي ١٩٨٠/٥ ، ٤

بدون توقيع - رفقا يا دكتور ادريس برواد القصة - عالم القصة ١٩٨٠/٦/٥

عايدة الشريف - محمد مندور ، العلم والادب - حول هجوم مندور على
مسرحية « اللحظة الحرجة » - الدوحة ١٩٨٠/٦

سيد حامد الذمجاج - المرأة في القصة المصرية - الهلال ١٩٨٠/٦

المحرر - هل هو كسل أدبي أن يجمع أدباؤنا للكبار مقالاتهم في كتب -
الاخبار ١٩٨٠/٦/١٨

عبد العالي الحمامصي - بين نجيب محفوظ وعبد المال الحمامصي العبقريّة
للطماء فقط - أكتوبر ١٩٨٠/٦/٢٢

أحمد حمروش - الزمن الصعب : عودة يوسف ادريس - روز اليوسف
١٩٨٠/٦/٣٠

محمود ذهني - رأى في قضية اتجاه الاعباء لكتّابة لانتقال الصحى -
الاخبار ١٩٨٠/٧/٩

هدى وصفى - فاعل الحوار في الكتّابة المسرحية - حول تحليل الحوار
المسرحي المسرحية « الفرافير » ليوسف ادريس - المسرح ١٩٨٠/٨

عادل الطنلاوى - الأدب وكتّابة السيرة الثقاتية - المساء ١٩٨٠/٩/٩

محسن محمود خضر - نيويورك ٨٠ ومؤامرة صمت - حول رواية نيويورك
٨٠ - الاهرام ١٩٨٠/٩/١١

شكري عياد - كتبت للشعر في صدر حياتي - المساء ١٩٨٠/٩/١٤

سناء صليحة - الانسان وقانون الوجود - حول مجموعة يوسف ادريس
للقصصية « أنا سلطان قانون الوجود » - الاهرام ١٩٨٠/٩/٢١

شمس الدين موسى - لقاء صحفي مع سليمان فياض - حول حديث فياض
ويوسف ادريس وخيله الذي جاء بعده - المساء ١٩٨٠/١١/٤

يحيى الرخاوى - رؤية نفسية في دور المسرح في عالمنا المعاصر - حول
الفرق بين على يوسف ادريس: الفرافير والمهزلة الأرضية - المسرح ١٩٨٠/١٢

سامية الشاذلى - احسان عبد القدوس : يوماً لا اكتب فيه يوم ناقص
وحزين - حول قول يوسف ادريس أنه توجد ازمة في الفن القصصى والذى
يوجد الآن هو القصة للصحنية - الهلال ١٩٨٠/١٢

عبد الناصر صالح - شهريات يوسف ادريس - نقد لبعض عبارات مقال
يوسف ادريس في باب شهريات في مجلة الدوحة والذى تناول موضوع
الحضارة وافتقار العرب اليها - الدوحة ١٩٨١/١

تهانى ابراهيم - للكرامة كلمة لها لكثير من مفهوم - حول رأى اديريس
في كرامة الانسان وعلاقتها بالديمقراطية - صباح الخير ١٩٨١/١/٢٩

عبد الله الطوخي - يوسف اديريس : أنقته - صباح الخير ١٩٨١/٢/١٩
محمد الزرقاني - المكتابة عندى حياة وحياتي كتابه - اخبار اليوم
١٩٨١/٣/٧

محمود صلاح - الاتسان والقدرة في مسرح اديريس - اخبار اليوم
١٩٨١/٣/١٤

عبد القادر لقط - يوسف اديريس وللن القصص - الاخبار ١٩٨٢/٤/٢٢
حسن عبد النعم - الرأى (٢) الآخر - الاذاعة والتلفزيون ١٩٨١/٦/٦
صباحي الجيار - للناس والحب ٠٠ بعد العاشرة - حول رأى يوسف
اديريس في الحب - الاذاعة والتلفزيون ١٩٨١/٦/٢٠

مجدى العفيفي - نظرية المسرح عند يوسف اديريس - المسرح ١٩٨١/٧
حسن محمد نور - تعقيب على مقال « شعر وقصص » - القصة ١٩٨١/٧
نذير رابع - فن المسرح عند يوسف اديريس - المسرح ١٩٨١/٧
رشاد كامل - اعترافات مثيرة في الغرفة رقم ٦١٩ - (١) أنا يوسف اديريس
الخامس - صباح الخير ١٩٨١/٧/٩

رشاد كامل - اعترافات مثيرة في الغرفة رقم ٦١٩ - (٢) يوسف اديريس
فوق صفح ساخن - صباح الخير ١٩٨١/٧/١٦

وفاء الشيشيني - المائد من دهاليز الشك - حول رأى اديريس في موضوع
حرية الكتف - آخر ساعة ١٩٨١/٧/٢٢

حسين مؤنس - فكرة يوسف اديريس - حول كتابه فكرة يوسف
اديريس - الهلال ١٩٨١/٨

خبري شلبي - الدفاع عن الكلمات المطبوعة - الاذاعة ١٩٨١/٨/٨
عبد الحميد لقط - رد على يوسف اديريس - صباح الخير ١٩٨١/٨/٢٧

عبد النور خليل - غياب للفكر مأساة السينما المصرية - حول رأى اديريس
في أزمة السينما المصرية من خلال تقديراتها على تحويل الاممال الادبي الي
اعمال سينمائية - المنصور ١٩٨١/١٢/١٨

موسى ايلمون - مصريون في عيون اسرائيلية - عرض وتلخيص سامي
الرزاز - حول كتاب ساسون سوميخ والذي ذكر فيه لقاءه بادريس واعجاب
ادريس به كناقذ وموقف ادريس من زيارة القدس - الجمهورية ١٢/٢٤/١٩٨١

روجر الزن - امير سلامة (ترجمة) المسرح المصري بعد الثورة - حول
مسرحيات ادريس في الستينات وبخاصة مسرحية « للفراير » التي امدت
نقطة تحول للدراما المصرية الحديثة - المسرح ٢/١٩٨٢

محمود فوزى - ماذا يعنى يوسف ادريس بالمسرح - الاهرام ١٨/٢/١٩٨٢
السيد محمد على - المسرح الشعبي الارجالى - حول رأى ادريس في
هذا الموضوع - المسرح ٣/١٩٨٢

أحمد بجوى - الفن الروائى من خلال تجاربهم - فصول ٣/١٩٨٢

عبد الرحمن ابو عوف - دلالة صمت يوسف ادريس عن الابداع
القصصى - العربى ٨/١٩٨٢

أحمد العشرى - ثورة يوليو والمسرح المصري - حول رأى ادريس في الثورة
كتغيير في تركيب الاحياء واثار ذلك على الحركة المسرحية - المسرح ٨/١٩٨٢

كريب شوك - قصص يوسف ادريس القصيرة « تحليل مضمونى » -
تلخيص مضمون لكتاب كريب شوك عن ادريس - فصول ٧ - ٩/١٩٨٧

كانرين كوبهام - وفاتن السماعيل مرسى (ترجمة) - مرض الدوريت
الانجليزية : المجتمع والجنس في قاع المدينة - ترجمة لمقالة كاترين كوبهام
والتي نشرت في مجلة الادب العربى عن رواية ادريس « قاع المدينة » -
فصول ٧ - ٩/١٩٨٢

نادية كامل - الحباسات في القصة القصيرة - حول ادريس في احوال
ايقاع اللحظة المتأججة المعاصرة على القصة القصيرة المصرية - فصول
٧ - ٩/١٩٨٢

محمود فوزى - يا اديباء مصر ٥٠ اين للفلاح وماذا غطتم به - حول الفلاح
في ادب يوسف ادريس - المساء ١٢/٩/١٩٨٢

عبد الفتاح ربيع - يوسف ادريس والسوبر - حول مقالة ادريس « المعجزة
المقلوبة » تصحية لمفهوم المجتمع ونداء « اليه بالتصدي للمفهوم الثقافية -
روزا ليوسف ٢٠/٩/١٩٨٢

امير سلامة - صورة فنان ، يوسف ادريس - المسرح ٣/١٩٨٣

أبو الحجاج حانظ - الشيخ الشخراوى يرد على د. يوسف ادريس : لم

اتهم احداً بالضلال أو الضلالة - للجمهورية ١٩٨٣/٤/٧

عبد العزيز هيكل - الى الذين يحاولون تجرييح أبرز الدعاة الى الله :
للشعراوى هو كل مؤلاء المشايخ - حول مقالة أدريس بجريدة الشعب عن
الشيخ للشعراوى ودوره فى المجتمع - الجمهورية ١٩٨٣/٤/١٠

حسن فؤاد - عزيزى يوسف أدريس « للصفحة الاولى من تاريخ القصة
القصيرة » صباح الخير ١٩٨٣/١١/١٧

يوسف القعيد - متابعات أدبية على الناحية الاخرى - حول مؤدة أدريس
الى القول بعد عترة من الصمت - الهلال ١٩٨٤/١

انيس فهمى - اطباء ولكنهم أدباء - العربى ١٩٨٤/١

كامل زهيرى - من ثقب الباب - حول مريثة ادريس للشاعر امل نفل
والتي نشرتها مجلة أدب ونقد - الجمهورية ١٩٨٤/١/٣

ابراهيم الوردانى - صواريخ - حول رأى أدريس فى للكاتب المسرحى
محمود دياب - للجمهورية ١٩٨٤/٢/١٤

عبد الفتاح رزق - البهلوان له « قفا » واحد - حول مسرحية « البهلوان »
وشخصياتها - روزاليوسف ١٩٨٤/٣/٢٩

المدر - الكاتب الذهبى « جبرتي الستينات » - روزاليوسف روزاليوسف
١٩٨٤/٤/٩

عبد الفتاح رزق - اى الكلام - حول رأى أدريس فى الوقت المناسب
لكتابة القصة - روزاليوسف ١٩٨٤/٦/١٨

حياة جاسم محمد - من قضايا المسرح العربى المعاصر - حول دور أدريس
فى خلق الشكل المسرحى للنابغ من الموضوع المسرحى المصرى وملائمته له
واشارته الى المسرح للشعبى المصرى وأهميته - العربى ١٩٨٤/٧

محمد عبد الحميد رضوان - مصريتنا ٠٠ حماها الله - حول مقال ادريس فى
الاعلام بتاريخ ١٩٨٤/٧/٩ بعنوان « أهمية أن نقثقف ياذا » - الاعلام
١٩٧٤/٧/١٣

مأمون غريب - فضبة « حرية الكلمة » - لماذا اشتعلت المبركة الساخنة
بين وزير الثقافة والدكتور يوسف أدريس ؟ - آخر سلعة ١٩٨٤/٧/٢٥

محمد عبد الحميد رضوان - رسالة من وزير الثقافة الى رئيس تحرير
الاعلام : مشكلتنا الثقافية ملك لكل صاحب فكر وحرية : الفكر هدف

نسعى جميعا الى تحقيقه - حول حقيقة الخلاف بين ادريس وبين وزير
الثقافة - الاهرام ١٩٨٤/٧/٢٦

المجسر - أزمة الحوار في الثقافة المصرية - حول الخلاف في
الرأى القائم بين ادريس ووزير الثقافة عبد الحيد رضوان - الهلال ١٩٨٤/٨
جلال الحمامي - يوسف ادريس يتكلم بعد صمت طويل - الاخبار
١٩٨٤/٩/٢

جلال الدين الحمامي - ويمضى الكاتب ويحاسب اتحاد الكتاب -
الاخبار ١٩٨٤/٩/٣

عبد الرحيم الزماني - نجيب محفوظ ليس كاتباً للمسرح ويوسف ادريس
متمخصص في القصة القصيرة - روز اليوسف ١٩٨٤/٩/٢٧

حسن البنا - عن اللغة والتكتيك في القصة والرواية - نموذج تنبيلي
من يوسف ادريس - فصول ١٠ - ١٢/١٩٨٤

سمير عبد الفتاح - أزمة التواصل - أزمة الاتصال - حول مهاجمة عبده
جبر لادريس ومحاولة كاتب المقال للدفاع عن ادريس - الموقف العربي ٨٤/١٢

أحمد رجب - بكالوريوس الطب والقلم - حول يوسف ادريس الطبيب
والاديب وعلاقة هذا بذاك - اخبار اليوم ١٩٨٤/١٢/٨

من فوزى - مغامرة الأحريض ولغة المباشرة ولغة المباشرة في « سلطان
قانون للوجود » - أدب ونقد ١٩٨٥/١

غاروق متولى - حقيقة مشكلاتنا الثقافية - حول كتاب ادريس الجعيد
« أهمية أن نتوقف يا ناس » - الجمهورية ١٩٨٥/٦/١٠

متحى عبد الفتاح - للخطرة لى كتابنا بعينون اجنبية - ماذا تقول الموسوعة
العالمية عن عدد من كتابنا المصريين - الجمهورية ١٩٨٥/٦/٢٤

فرج على فودة - رد هادي على استاذ جليل - الاهرام ١٩٨٥/٧/١
بركسام رمضان - ثورة يوليو في غيوان الادباء والشعراء - الاخبار
١٩٨٥/٧/٢٤

فادى متولى محمد متولى - نحن جيل كتبت عليه الشيخوخة مبكرا
الذين لا يعبرون عن قضية ينطقون وينزفون - حول رأى محمد المخزنجي
في ادريس ومدى تأثره به - الجمهورية ١٩٨٥/٨/٥

المحرر - المتمرد في أدب يوسف أدریس - حول دراسة أعداء الناقد الأدبي
عبد الرحمن أبو عوف عن « المتمرد في أدب يوسف أدریس » - انوقف
العربي ١٢/١٩٨٥

سسارة - الغرافير تجربة متميزة - يسرى الجندي أما القول بأنها كانت
بداية المسرح الشعبي المتكامل فهو كثير من التعسف - الدوحة ١/١٩٨٦

فردوس عبد الحميد ألبنساري - للكوميديا وفلسفة الواقع المصري في
مسرح المستشفيات « الفرانزير » - ابداء ٢/١٩٨٦

محمد مصطفى درويش - القصص القصيرة عند يوسف أدریس -
اكتوبر ٢/٧/١٩٨٦

عبد المال الحماصي - لان الكاتب ٠٠ لا بد أن يكون مستقفا - حول
كتاب أدریس « لطباعات مستقفة » - اكتوبر ٢٧/٧/١٩٨٦

أحمد محمد عطية - يوسف أدریس لم يخلق شكلا عربيا للمسرح - حول
رأى عز الدين المهنى عن دور أدریس الريادي في مجال تأصيل المسرح -
الدوحة ٨/١٩٨٦

نبيل بخران - لعبة السلطان ليست مسروقة من اليهودان - آخر ساعة
٢٤/٩/١٩٨٦

مصطفى عبد الله - يوسف أدریس في الاسماء - حول رأى أدریس
في الحداثة والنسائية الجديدة - الاخبار ٢٤/٩/١٩٨٦

د. عبد الحى الراجحي - القرآن وللتريعة الاسلامية وجارودي - حول
مقالة ليوسف أدریس نشرت في جريدة الراى العام الكويتية عدد ٢٥/٥ بتاريخ
١٢ ذى الحجة ١٤٠٦ هـ - اكتوبر ٢٨/٩/١٩٨٦

سليمان فياض - أوام الحقة المفقودة وتزييف التاريخ الادبي - حول
أدریس كأحد بواد الاتجاه الادبي - الهلال ١٠/١٩٨٦

عبد الفتى الراجحي - عندما يقول ٠٠ الخواجة - حول مقالة لأدریس
عن رسالة الاسلام العظيم - الاخبار ٣/١٠/١٩٨٦

المحرر - د. يوسف أدریس « وسره الباتح » في التليفزيون - الاحرام
١٠/١٩٨٦

المحرر - جابريل ماركيز : قرأت لظه حسين ومحمود وأدریس - الاخبار
٢٢/١٠/١٩٨٦

ثالثا - أعمال عن يوسف إدريس بلغات أخرى

A — Critica Complete Book :

- 1 — Farag, N.R.Y. Idris and Modern Egyptian Drama, Colombia Univ., Iniv., U.S.A. 1975
- 2 — Kurpershoek, P.M. The Stories of Yusuf Idris : A Modern Arabic Egyptian Auther, teiden (Brill) 1981.

B — Dissertations Dealing withe Y.Idris.

- 1 — Prockozka, T., Treatment of themes and characterization in the works of Y. Idris, Univ. of London, 1071-72.
- 2 — Abdel Salam, M., The Longer Stories of Yusuf Idris, AUC, Cairq 1973 .
- 3 — Mikhaill, M.N., Major existentialist themes and methods in the short fiction of Idris, Mahfuz, Hemingway and Camus, Univ. of Michigan, 1973-74.
- 4 — Peterseon, K., A translation of the novel -Al-Haram- by Yusuf Idris: with a critical introduction, A.U.C., 1977.
- 5 — Hafez, Sabry,. The Rise and Developement of the Egyptian short Stories (1881-1970). Univ. of London, 1978.
- 6 — Al-Banna, Hassan Ezz El-Din, Language Levels in Yusuf Idris's Writings, A.U.C., May, 1982.

C — Sections of Books:

- 1 — Ketman, G., The Egyptian Intellegentsia, in The Middle East in Transition, (ed. by W.Z. Laqueur) , New York, 1958, P.482-483,
- 2 — Makarius, R., La Jeunesse intellectuelle d'Egypte au Iendemain de la deuxieme Guerre Mondiale, Paris, 1960, P.92-97.
- 3 — Wiet, G. Introduction a la litterature Arabe, Paris,1966, P.297-99.
- 4 — Ismail, A.M., Drama and Society in Contemporary Egypt, Cairo, 1967 P. 179-188.
- 5 — Habib, M., Cultural Life in U.A.R., Cairo, 1968, P. 252,256-58, 268-69.
- 6 — Aziza, M., Regardessur le theatre contemporaine, Tunisia, 1970, P. 16-19, 69, 118, 122-123.

- 7 — Sherif, Nur, *About Arabic Books*, Beirut, 1970; P.94-100.
Beyerl, Jan., *The Style of the Modern Arabic Short Stories*, Charles Univ, Prague, 1971.
- 8 — Somekh, S., *Sheikh Ali Me'ayyem*, Tel Aviv, 1971, P.7-16.
(Somekh talked about Y. Idris Short stories in the introduction he made to this col. of sh. Stories.)
- 9 — Musa, F., *The Arabic Novel in Egypt, 1914-1970*, Cairo, 1973, P. 43-46, 90-92.
- 10 — Berque, J. *Langues Arabes du Present*, Paris, 1974, P. 244-45 251-52.
- 11 — Kilpatrick, H., *The Modern Egyptian Novel*, London, 1974, P. 113-126
- 12 — Awad, L., *Problems of the Egyptian Theatre*, in *Studies in Modern Arabic Literature*, (ed. R.C. Ostle), London, 1975, P. 179-193.
- 13 — Hafiz, S., *Innovation in the Egyptian short story*, in *Studies in Modern Arabic Literature*, (ed. R.C. Ostle), London, 1975, P. 102-104.
- 14 — Al-Raei, A., *Some Aspects of modern Arabic*, in *Studies in Modern Arabic Literature*, (ed. R.C. Ostle), London, 1975, P. 167-178.
- 15 — Al-Sakkut, H., *Najib Mahfuz's Short Stories*, in *Studies in Modern Arabic Literature*, (ed. R.C. Ostle), London, 1975, P. 114-115, 118.
- 16 — Al-Gabalawi, S., *Modern Egyptian Short Stories*, Canada, 1977, P. 7-9.
- 17 — Farid, A., *Panorama de la littérature Arabe Contemporaine*, Le Caire, 1978, P. 45-51.
- 18 — Vatikiotis, P.J., *Nasser and His Generation*, London, 1978, P. 268-271.
- 19 — Allen, Roger, *The Arabic Novel: An Historical Introduction*, Manchester, 1982, P. 79-80, 88, 107.
- 20 — Jad, Ali B., *Form and Technique in the Egyptian Novel 1912-1971*, London, 1983, P.26, 268-9, 285, 288, 407; Caib 271-4, 287-8, 279-70, 273, 288, 289, 407; Al-Haram 269-70, 273, 288-9; Qissat Hubb 212, 237, 416.

D — Articles and reviews in Periodicals :

- 1 — Jomier, J., " Notes Littéraires, I. En lisant Youssef Idris, M.I. D.E.O., 8, 1964-1966, P. 323-331.
- 2 — Jomier, J., Ghali Shukri et la critique littéraire, M.I.D.E.O 8, 1964-66, P. 338-339.
- 3 — Anon., Play by Yusuf Idris, Arab Observer, 207, 8/6/1964, P. 46-48.
- 4 — Anon., Yusuf Idris collection of short stories, "Lughat al-Ay'ay", Arab Observer, 293, 31/1/1966, P. 52-53.
- 5 — Le Gassick, T., A Malaise in Cairo: Three contemporary Egyptian authors, Middle East Journal, 21/1967, P. 145-156.
- 6 — Le Gassick, T., Egypt's angriest young author — Y. Idris, Mid East, 8, 1968, P. 30-31.
- 7 — Kirpichenko, V.N., Chekhovskoe Zvuchanie Rannikh Rasskazov, Yusufa Idrisa, Literatura Vostoka, 1969, P. 2-9.
- 8 — Milson, M., Some aspects of the modern Egyptian Novel, The Muslim in World, 56, 1970, P. 244-245.
- 9 — Hanna, S.A., The Arabic Renaissance or " al-Nadaha" and the development of the novel, The Islamic culture, 45, 1971, P. 250-253
- 10 — Le Gassick, T., "Some recent war - related Arabic fiction, MEJ, 25, 1971, P. 491-505.
- 11 — Mikhail, M.N., Broken Idols; The death of religion as reflected in two short stories by Idris and Mahfuz, I.J.M.E.S., 3, 1972, P.324-347 (Also in JAL, 5, 1974, P. 147-157)
- 12 — Mikhail, M.N., The city as metaphor in selected short stories of Yusuf Idris, An-Nashra, 7, 1976, P. 3-14.
- 13 — Jack, C.J.R. Politics, history and culture in Nasser's Egypt, I.J.E.S., 6, 1975, P. 411, 417, 420
- 14 — Fadi, K.Z., Un autory un cuento egypcio. "Me:ca asi?" de Yusuf Idris, Estudios de Asia Y Africa, 10, 1975, P. 198-210.

- 15 — Somekh, S., Style and theme in Yusuf Idris' fiction *Etudes Arabes et Islamiques*, 111, 1975, P. 133-135.
- 16 — Somekh, S., Language theme in the short stories of Yusuf Idris *Journal of Arabic Literature*, 6, 1975, P. 89-100.
- 17 — Cobham, C., Sex and society in Yusuf Idris: "Qaa al-Madina" *Journal of Arabic Literature*, 6, 1975, P. 78-88.
- 18 — Barresi, C.F. Lo scrittore egizino Yusuf Idris, *Oriente Moderno*, 57, 1977, P. 287-294
- 19 — Mansfield, P., "The Sheepest Nights", *Middle East International*, 90, 1978, P. 30
- 20 — Allen, R., "Contemporary Egyptian literature", *Middle East Journal*, Vol. 35, Winter 1981, P. 25-39.
- 21 — Allen, R., "The Artistry of Yusuf Idris", *World Literature today*, Winter, 1981, P. 43-47.
- 22 — Cohen, Dalya, "The Journey" by Yusuf Idris: Psychoanalysis and Interpretation", *Journal of Arabic Literature*, Vol. XV, 1984, P.135-138.
- 23 — Somekh, Sasson, "The function of sound in the stories of Yusuf Idris", *Journal of Arabic Literature*, Vol XVI, 1985, P. 95-104.

رقم الإيجاع ٦١٧١ / ١٩٨٣

شركة الأمل للطباعة والنشر والتوزيع

(مورانييتي سابقا)

١٩ ش محمد رياض - عابدين ت ٣٩٠٤٠٩٦



المحرمين السعويين للاستثمار

وتوظيف الأموال

سليفاد

كبيان الثقة والعطاء

نحن نفكر ونعمل من أجل رفاهيتك

الحسين بن علي بن أبي طالب



وتوظيف الاموال سيفاد

كبيان الثقة والعطاء

نحن نعمل ونفكر من أجل رفاهيتك.. فقط اتصل بأحد فروعنا..

الكرز الشيعي : ١٢٠٠ مدينة الزهراء / كلية النبات / مصر الجديدة ت : ٢٩٥٥٧٠ / ٢٩٥٥٧١ / ٢٩٥٥٧٢ - تليكس : ٢٩٥٥٧٣ - بريد إلكتروني : info@scinvad.com - ٢٠٢٧٩٧٠
 • المهندسين : ٢٩٧٠٠ دمشق حلتصرع من ش. سورديا ت : ٢٤٧٢٤٨٠ • المصنوعة : شارع الجيش - برج صلاح الدين ت : ٢٠٢٧٩٧٠
 • الزمالك : ٣٠٠٠ دمشق حلتصرع من ش. سورديا ت : ٢٤٧٢٤٨٠ • طابعا : ١٠٠٠ دمشق حلتصرع من ش. سورديا ت : ٢٠٢٧٩٧٠
 • بورسعيد : ش. الجمهورية - عمارة برج الخليج ت : ٢٩٤٢٤٠ • الإسكندرية : ٦٥١٠ ش. خالد بن الوليد امام شندوق راما داسيا بشر

الادب

مجلة الثقافة / الوطنية
الديمقراطية

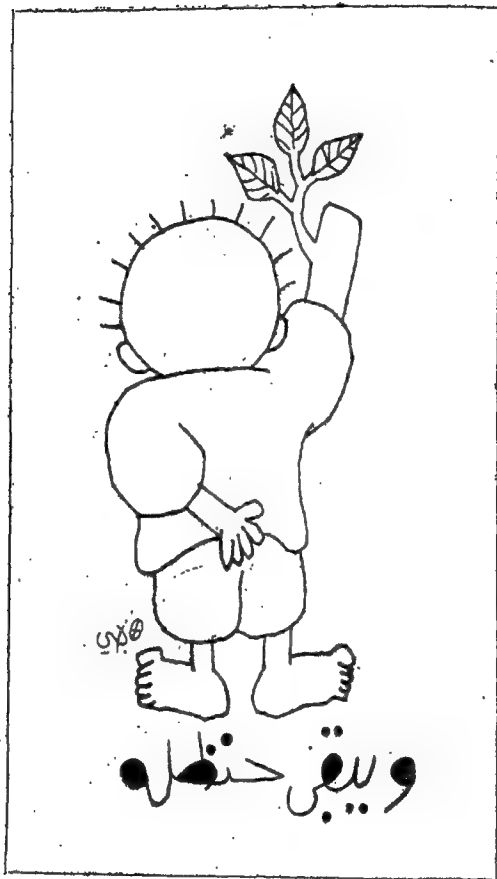


الثقافة والثورة
مهدى عامل

أربع قصائد
عمود درويش

سليمان خاطر
الذكرى الثانية

جذور المشكلة الطائفية في مصر د. عبد العظيم أنيس



في هذا العدد

- ❖ الامتثالية : مى شمس يناير
- ❖ دراسات : الثقافة والثورة
- ❖ قصص : - مصفاة والجنرال
- ❖ موم صغيرة
- ❖ فصل من رواية « نوبة رجوع »
- ❖ قصائد : - أربع قصائد من « ورد أقل »
- ❖ الشعر والوطن
- ❖ مانييس من سورة القمع (الى سليمان خاطر) احمد غنر مصطفى
- ❖ يعطيكم الصافية
- ❖ رجل حاضر وامرأة - محضرة
- ❖ تواصل : (فى الشعر والقصة)
- ❖ المقامات :
- ❖ حول رواية لعبة النيتيان لمحمد برادة
- ❖ مهرجان القاهرة السينمائي : ثقافة أم تجارة
- ❖ مهرجان دمشق السينمائي : الوطن العربى ليس رديفاً كـ و
- ❖ مهرجان قرطاج السينمائي : تواتج الهم للسياسى عبلة الزوينى
- ❖ مينيالى الاسكدرية : الاساوية تتوارى هسن حسن
- ❖ رسالة لندن : روزى من الواقعية الى الميلودراما امير العمري
- ❖ وثائق حياة وابداع ونضال مجيد مرهون جبهة التحرير البحرينية
- ❖ تجربة : للشكل لا يضيع صوتى ابراهيم اصلاق
- ❖ فريدة النقاش
- ❖ مهدى عادل
- ❖ عبد العظيم انيس
- ❖ سامح مهران
- ❖ محبت الجيسر
- ❖ رشوى عاشور
- ❖ احمد منور
- ❖ محمود الوردانى
- ❖ محمود درويش
- ❖ عبد الناصر صانع
- ❖ سمير عبد الباقى
- ❖ حلى سالم
- ❖ التحرير
- ❖ الطاهر وطار
- ❖ كمال رضى
- ❖ كـ و
- ❖ عبلة الزوينى
- ❖ هسن حسن
- ❖ امير العمري
- ❖ ابراهيم اصلاق

أدب وفد

شهرية يصدرها حزب
التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

٣٥

السنة الخامسة - يناير ١٩٨٨

رئيس التحرير

فريدة النقاش

المستشارون

د. الطاهر أحمد مكني

د. أمينة رشيد

صلاح عيسى

د. عبد العظيم أنيس

د. عبد المحسن طه بدر

د. لطيفة الزييات

ملك عبد العزيز

سكرتير التحرير

حلمي سالم

مجلس التحرير

إبراهيم أصلان

د. سيد البحراوي

كمال رمزي

محمد رومي

المراسلات : مجلة أدب وفد - ٢٢ من

عبد الخالق ثروت - القاهرة .

الاشتراكات : (لمدة عام) : (داخل مصر)

١٢ جنيه - (البلاد العربية) : ٥٠ دولار

- (أوروبا وأمريكا) : ١٠٠ دولار أو ما يعادلها

X من كتاب العدد X

يهدي عامل كتاب ومفكر ومناضل تقدمي لبناني
له مساهمته النظرية في الفكر المادي الجدلي . من
كتبه الهامة : أزمة الحضارة العربية أم أزمة
البرجوازيات العربية ، في الدولة الطائفية ، علمية
الفكر الخلدوني ، هل العقل للغرب والعلم للشرق .
اغتياله اللاتسي للبنانية في مارس الماضي ١٩٨٦
ببيروت .

عبد العظيم أنيس استاذ احصاء بجامعة عين شمس .
مفكر وناقد ومناضل ماركسي . وضع - مع محمود
أجين العالم - الابعاس المنهجي للواقعية الاشتراكية
في النقد الأدبي في كتابهما المشترك «في الثقافة المصرية»
الذي صدر منذ ٢٠ عاما بتقديم حسين مروة .

الطاهر وطار - روائي جزائري . صدرت له أعمال
(اللز) ، (الحوات والتمر) ، (الشهداء يموتون
هذا الاسبوع) . زار القاهرة مؤخرا زيارة شخصية
سابع مهران باحث مصري يعد رسالة دكتوراه عن
المرح في الادب الاسرائيلي .

عبد القاصر صالح شاعر شاب من الارض المحتلة ،
من جيل ما بعد محمود درويش وسيح القاسم .



لوحة الفنان

سليمان خاطر

افتنأحييت

هـى شمس ينائر

فريدة النقّاش

نعم ، انها شمس ينائر تلك التى مهدت فى احضان دفئها أحلام
الفتى سليمان بمحاكمة عاتلة بعد تضامن شعبى كاسح ، ثم كانت تلثيلية
انتصاره الخسيسة فى السجن قبل عامين .. وكان شهيدا .

نعم .. هى شمس ينائر التى صادتها من الضباب والغيوم حجارة
الصبيان والبنات تحت الاحتلال على ارض فلسطين لتكشف عن هزال
الظالمين .

هى الشمس التى خرجت تحت اشعتها المختلطة فى صبح القاهرة الذى
اضفى عليه عام الصهاينة برودة أشد - خرج صبيان وبنات آخرون من
الحوارى وللجملعات ليلاتهم للدرك وتنازل الخان ، حين أطلقوا صيحات
احتجاجهم على أمل أن تجتاز الحدود التى حماها سليمان برصاصاته فى
سيناء لتدلى أحلام الصبيان والبنات فى معسكرات الاعتقال على ارض
فلسطين ..

ان صفصاة رشوى عاشور تهزم الجنرال برافتها وهى تعلو من
قائمة الشعب .

نعم .. هى الشمس التى دشنت قبل اثنتين وعشرين عاما اول رصاصه
فى الكفاح المسلح على ارض فلسطين . انها شمس ينائر التى تضئح محورا
لابداع المقاومة فى هذا العجز على كل المستويات .. وبغنى فى الاشكال والتنوع
فى الالامعات الجمالية والمنطقات وصور الوعي بالواقع الذى ابد أن يتغير ،
واعادة تركيب هذا الواقع والوعي به وإدراكه .. فما .. وهو غنى وتنوع
يفرح له القلب أى فرح .

قبل استشهاده بأيام قليلة كتب المفكر اللبناني مهدي هادي هذه المقالة - المخطط الاولى - عن « الثقافة والثورة » التي صاغها بشاعرية مقطرة ليسوق في بساطة - غير معهودة في كل ما كتب - فكرته المحورية من دور المثقف في تغيير الواقع لا في عصرنا فحسب .. وانما عبر العصور حيث وجدت دائما ثقافتان : ثقافة للاسياد وثقافة للمقهورين ، والاخيرة تنتجها :

« جماهير الكادحين المنتجين بأيديهم وادمتهم صانعو التاريخ بوعيمهم الممارسي يستحيل الوعي النظري قوة مادية تحك اعمدة القاسم ، وتبهرج ولادة الجديد ٠٠٠ »

ويخرج مهدي عامل بمفهوم المثقف والثقافة من مجرد الاحتراف الفراءة والكتابة « فليست الثقافة كتابة وأن كانت للكتابة من أركانها ٠٠ » كذلك فان للثقافة في تعريفها مقاومة ، فاذا سادت بين القاتل والقتيل انهزمت في عميقها ٠٠ فانحصر القتال « فيعبر بمنطقه الجسلي للخلاب تلك الصورة الشائعة للمثقف « النموذجي » المعزول في برجها العاجي يتأمل في الصراعات ٠٠ ولا ينحاز لاي طرف ٠٠ انه شريك صريح للقتال دون اى موارد ٠٠

وهكذا يجمل « مهدي عامل » من التماثل في صراعات الواقع اداة لتطويع الفعالية النضالية للمثقف وليس ترعا خاملا « والنضال وعد الكادحين بأن انظمة الرجعية والاستبداد الى زوال ٠٠ »

لكن ثقافة « الاسياد » تظل تجدد نفسها طالما تجددت سلاطنتهم وطالما ظل الكائنون الرأسمالي قائما واختار في لبنان - للالبيسات تاريخية عديدة - شكل الدولة الطائفية لتكون تجسيدا له حيث يؤكد الواقع وحركة التاريخ حتمية زوالها ٠٠٠٠ « تقاليم في أشكال تتجدد بتجدد ضرورة انقراضها . تنمقد بين عناصرها المتنافرة التحالفات هي فيها على موعد مع الموت ٠٠٠ »

وكانت رصاصات الظلامية للطائفية تتربص بهدي عامل المفكر المناضل ، لا فحسب لانه فضح بجلاد حقيقة الظلامية والطائفية في ارباباطها ببالشروع الامبريالي الصهيوني على ارض لبنان وعلى امتداد الوطن العربي ، وانما لانه انحرف في النضال العملي اليومي ضد هذا المشروع بوجوده وانتمتة .

وكان شهيدا على الطريق الطويل .

* * *

وفي دراسته « مدخل عام الى المشكلة الطائفية في مصر » يكشف
 د. عبد العظيم أنيس عن التكوينات الاقتصادية الاجتماعية التي قامت عليها
 النزعات ثم القوى الطائفية ، وصولا لحلم اسرافيل بانشاء دولة قبطية
 في الوجه القبلي ودولة اسلامية في الوجه البحري في ارتباط وثيق بالمشروع
 الامبريالي الذي يزكي نثار الصراع للطائفي في المعالم الثلاث كادان من
 احواله الرئيسية ..

ان ما فركته المشكلة الطائفية في مصر من آثار نفسية وفكرية - وان
 كان يصعب مشارفته مع ما جرى ويجري في لبنان - يتجاوز طالع الامة
 من المثقفين وكتلياتهم ويمتد ليضرب بجذوره عميقا في كل طبقات
 الامة ، بينما مازال نشاط القوى الطائفية يتسم بالخبث والتزدد وعدم
 القدرة على الانتشار ليكون محورا لبناء المشروع القومي الجامع الذي
 يستلهم الطائفة الكامنة للطبقات الوطنية ، ويضع المشروع الطائفي
 بأكساره ودعائه في مكانه الصحيح التابع ويجرد « أكريدين » المثقلين
 من قيود الوعي الزائف .. وهي مهمة سوف ينهض بها اليسار المريض ،
 ولن ينهض بها سواء ، بعد ان انقضت معظم القوى الاخرى صاحبة
 المصلحة موضوعيا في هزيمة المشروع للطائفي اما في مشاريعها الفكرية
 التلقيفية التي تقضي بدورها للتبعية من للباب الخلفي ، او قامت بمصلحة
 نهيل نفسي بتر الاساس الاقتصادي / الاجتماعي للتبعية وتبديلاتها
 الفكرية ومنها للنزعات الطائفية ، ليجرد الفكر في نظرها مطلعا في الفراغ
 يمكن محاربته وحده منزوعا من أرضه فتبدو حربها مشابهة لمبارك
 الطواحين ، ومع ذلك فان مثل هذه الممارك تظل في خضم للصراع المباشر
 ذات فائدة لا تقدر .

والعميقة في ميدان النقد وعلم الجبال عامة هي حجر زاوية
 رئيسي في ميدان الصراع الفكري الذي لا يقبل المساومة ولا انصاف التحول
 وإذا كان بعض المثقفين المترددين ما يزالون يرون ان هناك امكانية
 لتوفيق بين الانكار واقتطاع بعض ما هو مفيد من فكر الطبقة السائدة
 « غير الضار » للتحايل عليها فاننا ندخلهم الى تلك الشهادة التي يفتهمها
 الباحث الشاب سامح مهران في دراسته عن مسرح الحرب الاسرائيلي حيث
 تتجلى على اوضح نحو وابلغة للطريقة التي تتوغل بها الايديولوجية
 السائدة في الابداع والادبي حيث يجري التعبير عن التفوق المنصري الذي
 يحيل الحرب الى نزعة سيكولوجية - تبدو كما لو انها اصيلة وكامنة في
 هذا الانسان الأعلى خلقت معه كضرورة وجود .

يوليفينا النقاد السينمائي أمير العبري في رسالته من لندن بقصة
 نكوص مخرج كبير هو الإيطالي فرانكيسكو روزي عن التزامه القديم
 ليمرق في ميلو درامية فائقة تستند مجموع المواقف والحيثيات وتشده
 لأرض الفكر المثالي من جديد ، وذلك في فيلمه « قصة موت معان » عن رواية
 جابريل جارسيا ماركيث الذي يقترب بواقعيته السحرية من تخوم الميتافيزيقا
 ويؤسس لفردية جديدة في الرواية .. ويعطينا هنا أن نتوقف أمام التعذيب
 التفسير الذي تسدده النقاد السينمائي كمال رمزي على مهرجان القاهرة
 السينمائي حيث بوزت روح الفضائل الجاهلي للفنانين المصريين وكان بينهم بل
 وعلى رأسهم مخرج مصري كبير هو « صلاح أبو سيف » الذي قدم في
 شيخوخته على عكس « روزي » فلما سياسيا كوميديا يكشف عن نفسه
 الرسامالية وتوحشها ، والصراع الضاري بين العمل ورأس المال هو فيلم
 « البداية » ، وأخيرا ان يلعب دورا عمليا نشيطا في حركة جموع الفنانين ضد
 المامون الذي سدد في غيبتهم ومنافضا لمصالحهم ، بل ورأس هو الذي
 تجاوز السبعين المؤمر الثامن للفنانين .

ولنا ان نمول مع محمود درويش :
 على هذه الأرض ما يستحق الحياة
 ويقول خطي سالم في نصيذته المنصة بالنسج والموسيقى :
 « سيفغل النسي مشدوداً إلى زمن يجي » .

هل رانا نكذب حين نمول ان ما بقي من الزمن حتى ياتي زمننا
 لن ندجاور .. اننا المسقة على الخدين بين عيني فاطمة المصرية وبمعتها
 تلك التي سالت على شكل منب يوم فتح انصهاينة اول عاصمة عربية بالسلام
 المور .. كانت فاضله ناجي الملى مد ولدت لتوها على صفحات جريدة
 « جفر الليبامه » صيف من لا صوت لهم « صوت المقاومة الهاسلة » كانت
 فاضله الحرة على ارض لبنان بويته فلسطينية تقول دون كلمات ..
 تصور باكية . هناك صهيونية عربية اسد خبثا ضالمة مع المشروع
 الامبريالي .. نفي . سنده وركبته .

سبحه من شمس سار .. لكنها في عابنا هذا طلعت بسخاء
 اضاء . و .. ان شهدانا كثر وورنا اقل .. فبرسنا ان نتحدث من
 نصر دون ان يذمر اللسان .

من اند نعم - ادس - عدد للمقومة في ساحة الوعي ودعوة للفعل حارة
 كاتفاش الشهداء .. فيه مع الحزن اصرار ، ومع النهج التقدي روح ثوري
 ومع وجوه الاحبا ، الذين رحلوا وعد وورد .. ورد اقل لكنه يدعونا لأن ندب
 الحياة ..

فعلى هذه الأرض ما يستحق الحياة .

دراسات

الثقافة والثورة

مهدي عامل

آخر نص منه الفكر العربي مهدي عامل
الذي انتقله نوري القلاص في الصحف المصرية

(١)

سيداً في ملكوت الكلام ، عالياً متعالياً ، بانتامل يحيا ، وللنساءل .
هكذا كان الفكر ، على امتداد قرون خلت ، في انفصام مع الواقع ، له اللبثات
في المطلق ، وللتاريخ المادي التغيير والحركة . كان يحلو له ، بين حين
وآخر ، ان يعال من عليه تجريده على الواقع ، فيدينه تارة ، وغالباً
يُحذر . لكنه من خارج كان يحكم ، وما كان يقوى عليه . وكان ، حين
يتوقى الى واقع آخر ، أو أفضل ، يحطم ، أو يتخيل ، أعنى يتناول . وما كان
يُرتبط بقوى التغيير الثوري حين كان يطمح اليه . وما كان يدرك شروط هذا
التغيير وأدواته . لذا ، كان ينجح نحو اللطوبافية ، في أشكال شتى ، فيقدم
لواقع ذريعة بقاء وحجة تبايد .

(٢)

أي موقع كان يمكن ان يكون للثقافة في مثل هذا الانفصام المتجدد
بين الفكر والواقع ؟ موقع النبوءة ، أو موقع خادم السلطان ، سواء أكان
شاعراً أم فقيهاً ، حكيماً ، فيلسوفاً ، أم ادبياً . وما كان الفكر ، في الموقعين ،
يقادر على أن يغير . كان يرفض ، أحياناً ، أو يدير . يهجو أو يمدح ،
ولي الحاليتين يرتقى . أو يقتصمك ، ان خرج على السائد ونظامه ، كأنه

محكوم يموت يتأجل • يحتج على الشرع ويثور ، لكن من موقع المعاجز
عن نقض الشرع • فيتصوف • يستبدل الأرض بالسما ، ويذهب • أو
يستكين للعنوا وللأخرة ، فيمعلن الاثنان في نظام من الاستبداد ، لسلطته
يرضخ •

والسلطة ، بالدين ، تجدد مطلقة • وهى المقدسة ، فى الغيب وبالغيب •
هى السلطة ، فوق الرفض وفوق للنقض ، سحرها على الرقاب مسلطة ،
والرقاب خاضعة ، راضية • فمن تهرز ، فعلى سلطة الدين يتهرب • اذاك
يحل حمة • حتى لو كان الحلاج ، أو للسهر وردى • اما ابن تيمية ، أو
الغزالى ، أو من شابههما ، فعلى للأمرد والمتمردين ، فى كل مصر ، يشهران
سلح الدين ، سلاح السلطة ، فيكبلان العقل ، يرحبان الروح ، ويثدان
الجسد •

(٣)

لم يكن للمثقف ، فى عالم كهذا ، سوى ان يختار بين الاستتباع أو
الموت ، بين أن ينطق بلغة الاستبداد ونظامه ، أو أن ينطق بلغة الصمت •
أعنى بلغة المكبوت ورموزه ، هكذا كانت الثقافة تجري فى صراع بين اثنتين :
واحدة هى ثقافة الاسياد ، بتياراتها المختلفة المتباينة ، وأخرى هى ثقافة
المتهورين ، بأنواعها المتعددة • لم تكن للثقافة يوما واحدة ، وليس من الجلائز
حصرها فى ثقافة رمنية ، أو مسيطرة ، أو معلقة • كانت ثقافة مناهضة
لهذه ، مكتوبة ، مستترة ، لمعها أكثر شيوعا من الأولى ، واصبح تعبيراً عن
ضمير الناس وطموحاتهم • كانت مثلاً ، فى حكايات ألف ليلة وليلة أو فى
مسرحيات خيال الظل ، أو فى سير الأبطال الشعبية • وهى ، بالتأكيد ،
أكثر تهرداً على الواقع القائم وأشد رفضاً له • لكنها عاجزة كانت عن تغيير
العالم ، فيها هى كانت تطيح إليه •

ليس بالحلم تكون الثورة ، وإن كان الحلم شرطا من شروطها •
ومن شروط الثورة أن يتوفر لها وعى متسق ، إليه تمسك ، وبه
تستيق الممكن • أعنى الضرورى • ومن شروطها أن يتجسد وعيها
المتسق هذا ، أى العلمى ، فى وعى القائلين بها ، جواهر الكادحين ،
المتجنيين بلحيهم وانفتهم ، صانعى التاريخ ، نوعيهم الممارسي
يستحيل الوعى الفخرى قوة مادية تلك أعمدة للقائم ، ونهى تولادة
الجسد •

لم يكن للثقافة ، في زمن انفصام الفكر عن الواقع ، دور في تغيير العالم ، الا ما لا يكاد يذكر . كانت ، كلما حاولت القيام بهذا الدور ، تتمتع وتهان ، باسم الدين غالبا وبتهمة الكفر أو الزنقة ، وبتهمة التحريف أو الهرطقة . بالثقافي ، حتى في ثقافة الاسياد ، يتردد عليهم وعليها ، فهو المبتدع في فعل الحرية ، يتهمد ويذمزع . انها القاعدة في كل العصور : كلما انحازت الثقافة الى الجديد ضد القديم ، الى المتغير ضد الثابت ، الى النصار ضد الرمناد ، والى الحياة والحلم ، اضطهدت واضطهد المثقفون ، احباء الحرية والافاق الزرقاء للرجة . انها للبداعة في ضرورة أن يكون المثقف شاذًا ، أو لا يكون ، وفي ضرورة أن تكون الثقافة للفرج الكوني ، ضد كل ظلامية ، أو لا تكون .

تلك مشكلة المثقف والثقافة بامتياز . وهي قضية الثورة في آن .

تم التحدث ، لأول مرة في تاريخ الفكر ، نظرية الثورة بحركة الثورة ، فالتكلم العكس ، في نشاطه المعرفي نفسه ، بقوى التغيير ، علم أعد الثورة مفتقد فكرها ، ولم يعد الفكر منجبن تأملاته . لقد بات الممكن قابلا للتحقيق ، فهو الضروري في حركة التاريخ السادي ، لا يتحقق الا بضال ثوري . وللنضال وعذ الكادحين بأن أنظمة الرجعية والاستبداد الى زوال . وللنضال شروطه وأشكاله وأفوات . ومن شروطه أن يهتدى بطم الثورة ، أعنى بتلك النظرية التي أسسها ماركس ، واتهمت ثورات الشعوب المضطهدة على صحتها البرهان ، بالموس التاريخي . ومن أشكاله ما تمارسه قوى المقاومة الوطنية في كفاحها ضد الاحتلال ، وضد الفاشية والطائفية . ومن أدواته الأولى الحزب الثوري . حزب العمال والفلاحين والمثقفين .

منذ أن التحدث النظرية بالثورة ، لم تعد الثقافة حكرا على نخبة من الكهنة . فلقد عمت ضرورتها حتى بات على العامل ، كي يكون تأملا ، أن يكون بأدوات انتاجه السادي مثقفا . وعلى المثقف ، كي يكون كذلك ، أن يكون بأدوات انتاجه العكسي كادحا . والانتاجان واحد في ضرورة التاريخ الثوري ، هذا الذي يؤسس لحرية اليد المجهة . ليست الثقافة كتابية ، وأن كانت الكتابة من أركانها . انها تلك للعالم في عملية من التحويل تروض العناصر ، تمتنع الأفق ،

وتبتدع الجديد • وللتفئة الإنتاج للعالم في علم ، أو حتى أو مصنع •
 أما المثقون ، فهم المثجرون ، باليديهم وأدمغتهم ، ضد انظمة للفتح
 والاستغلال والجهالة ، فكرا ، فنا وجمالا هو حب الحياة ، وأما
 غير المثجبن ، للثابعون في قبحهم ، فهم الأسلاب بنظمهم • وأما
 هم الانظمة ، فهو مهمة للثورة في كل أن •

(٦)

والثورة في لبنان ما تزال فاعلة في سيورة حرب أهلية مجرتهما
 الرجعية لانتقاد نظامها اللطاني وفرض الفاشية ، فانتقلب عليها ، وعلى
 نظامها ، ثورة وطنية ديمقراطية تخلص وتصدع ، لا يخفيها عائق ، فهي
 التي تلخيف ، بها ينهار عالم بكلمة • ويشرب إلى الولادة آخر • تتفكك
 نظم من الفكر والاقتصاد والسياسة يصعب عليها الموت بدون عنف ،
 تتصدى لجديد ينهض في حشجة الحاضر ، وتقاوم في أشكال تتجدد بتجدد
 ضرورة انقراضها • تتعقد بين عناصرها المتنافرة تحالفات هي فيها على
 موعد مع الموت •

اذن ، فليدخل الفكر المتناضل في صراع يستحث الخطى في طريق
 الضرورة المضاحكة • فهو اللبائع أبدا ، وهو اليقظ الدائم ، في الحركة
 الثورية ، فخرس ويتعذر • يستيق للتجربة بعين النظرية ، ولا يتخلف حين
 يفتاج : يتوثب على المعرفة ويميد للنظر في ترتيب عناصره ليرؤن للنظرية
 قدرتها على التماسك ، ورحابة أفق تتسع لكل جديد • مكذا يكتسب كل
 نشاط نظري طابعا نصاليا ، ويتوق كل نشاط ثوري إلى الثقل في النظرية ،
 فتتأكد ، بالتحام للنشطين في الملموس التاريخي ، ضرورة الفكر العلمي في
 أن يكون ثوريا ، وضرورة الحركة الثورية في أن تكون علمية •

(٧)

والحرب في لبنان حريان : حرب على اسرائيل ، وحرب على الفاشية
 والطلائعية • لكن الرجعية ، بأغرافها المتعددة ، تستبيت في محاولة اظهارها
 مظهر الحرب الطائفية • وتفشل دوما في المحاولة ، برغم كل ما اطاع وما
 يبعث بهذه الحرب من وحول الطوائف • وكيف تكون الحرب طائفية حين
 يكون الموقف من اسرائيل ، مثلا ، محورا للمراع فيها ؟ كيف تكون طائفية
 حين يحتم فيها الصراع بين القوى الرجعية - الطائفية - وهي من مختلف
 الطوائف - والقوى الوطنية الديمقراطية - وهي أيضا من طوائف متعددة -

حول الموقف من هوية لبنان ، أو من الثورة الفلسطينية ، أو من الامبريالية ، أو من الاحتلال الاسرائيلي ، أو من قوات الحلف الاطلسي ، أو من اتفاق ١٧ ايار ، أو الاتفاق الثلاثي نفسه ، ومن « الاقتصاد الحر » ايضا ، بل حتى من الطائفية اياها ، بما هي النظام السياسي المسيطرة البرجوازية اللبنانية ؟

ليست للحرب طائفية ، ولا للصراع فيها بطائفي . انه ، في اساسه ، صراع بين قوى التغيير الثوري للنظام السياسي الطائفي ، والقوى الفاشية للطائفية التي تحاول ، عبثا ، تثبيت هذا النظام . انه ، باختصار ، صراع طائفي عنيف بين قوى الثورة والقوى المضادة للثورة ، في سيرة حرب اعلية هي في لبنان سيرة الثورة الوطنية الديمقراطية . فله اذن ، سمّة مصر في زمن الانتقال الثوري من الرأسمالية الى الاشتراكية ، وله تاليا ، طابع كوني هو طابع الصراع اياه المحتدم ، ليس بين معسكر الاشتراكية ومعسكر الامبريالية ، انفعليا وحسب ، بل واسميا ايضا ، او عموديا ، في كل من بلدان المنظومة الرأسمالية العالمية ، بما فيها ، بالطبع ، البلدان العربية . فما هو موقع الثقافة والمثقفين من هذا الصراع ؟ ما هو موقفها وموقفهم منه ؟ ما هو دورها ودورهم ؟

والسؤال لا ينحصر في لبنان ، ما دام الصراع فيه هو اياه ، بطابعه الكوني نفسه ، في جميع البلدان العربية ، وان اختلفت شروطه بين بلد وآخر ، وتنوعت أشكاله ، أو تفاوتت تطوره . فالحروب الاهلية تهدد بلدان العالم العربي جميعها بلا استثناء ، وآلية الصراع فيها تنبئ ، بإمكان اندلاعها في كل آن . وانظمة البرجوازيات العربية في أزمة . والتغيير الثوري بات ضرورة ملحة في كل منها . وحاجة يومية في نضال الجماهير الكالحة . لكن الثورة في انتظار قيادتها . وللثورة سيورة طويلة معقدة ، ولها مراحل واحوال . وعلى الثقافة تطرح سؤالا : امع للثورة أم ضدها ؟ وعلى المثقفين تطرح السؤال : امع التغيير أم ضده ؟ والسؤال سياسي بامتياز . وثقافي في آن .

(٨)

لا تعارض بين السياسة والثقافة . وكيف يكون تعارض بين الاثنين ، كيف يصح اختيار الواحدة ضد الاخرى في منظور التاريخ الثوري ؟ لأن كانت في البدء الكلمة ، فلقد كانت بحيثيا « مبدعة » وللحرية كانت ، ضد القمع ، تتدخل وتتأخر في رفض القلام ، ولالحب كانت في قلب الانسان .

تؤسس في فعل التغيير معناها • وتوجد بالجهد يفتح على قبح العالم في نظم الاستبداد • هكذا تتكون الثقافة دوما ضديا تنمو وتتكامل في صراع مستمر ضد كل قديم يموت • وفي البدء كانت السياسة ، صراعا مستورا بين قوى التغيير الثوري وقوى تثبيت الواقع • يخطئ من يظن أن السياسة نظام ، حكم ، او مؤسسات ، او انها بالذات نتجت • انها ، في ذلك ، من موقع نظر البرجوازية وايدولوجيتها المسيطرة • لكنها ، في منظور العلم والتاريخ ، صراع طبقي شامل كل حقول الحياة • لا عيش فيه لرافض بالوم ، ان يكون له فيه موقع • انها حركة التاريخ في مجرى صراع له الفن ، والهامش فقط ان قد مات ، او كان ، من موقعه في الماضي ، وفقى درب الموت • الآن • لكل ناشط في الحياة ان يلخص موقعا وان يحدد موقعه : امح الثورة ام ضدها ؟ بالكلمة الفاعلة واليد المبدعة • والثورة ليست لغضا او تجريدا • انها على الارض لا يعرفها من يخاف على يديه من وحل الارض •

وكيف تكون الثورة نظيفة ، هي التي تخرج من احشاء الحاضر متسخة به ، تهمة وتفتمل بوعد ان الانسان جميل حر ؟ فلتوضح كل المواقف ، ولتلتحد كل المواقع ، ولتكن المجابهة في الضوء • كيف يمكن للثقافة ان يكون لها موقع الهامش في معركة التغيير الثوري ضد الفاشية والطائفية ؟ كيف يمكن للمثقف ان يستقيل من نضال ينتصر للديمقراطية ، هو اوكسجين الفكر والادب والفن ؟ بوضوح اقول ، فالوضوح هو الحقيقة : من لاينتصر للديمقراطية ضد الفاشية ، للحرية ضد الارهاب ، للعقل والحب والخيال ، وللجمال ضد للحمية وكل ظلامية ، في لبنان الحرب الاهلية ، وفي كل بلد من عالمنا العربي ، وعلى امتداد ارض الانسان ، من لا ينتصر للثورة في كل ان ، بمثقف مؤيف ، وثقافته مخادعة مرائية • اذا تكلم على الثورة ، في شعره او نثره ، فعلى الثورة بالمجرد يتكلم ، من خارج كل زمان ومكان ، لا عليها في حركة التاريخ الفعلية ، وشروطها المعوسة • واذا يعلن ، في نرجسية حمقاء ، انه يريد لها ، فيبضاه لا تخدم ولا تغير • تبقى القائم بنظامه ، وتحن اليه اذا تزلزل او اختصر • كثيرون هم الذين في لبنان يحنون الى لبنان ما قبل الحرب الاهلية ، ويريدون للتغيير العودة الى الماضي ، ويريدونه ايقاما لاتغييرات الزمان • اما الاتي ، فمن الغيب ، الى الغيب • انه موقف المهزم ، لاصراع ، بل بتسليم واستكانة • انه موقف من يصنع التاريخ بدونه • وله في التاريخ موقع ترفضه الثقافة ، اذ للثقافة ، في تعريفها ، مقاومة • فاذا ساوت بين القاتل والقتيل انهزمت في عديميتها ، فانقصر للقاتل ، وكانت ، في صحتها ، شريكته •

أي ثقافة هذه التي تتساوى فيها الاضداد ، فيختلط الاسود بالابيض في رمادية اللون والمعنى ؟ انها الثقافة المسيطرة بسيطرة البرجوازية ولايديولوجيتها ، في أشكال منها قد تتخالف ، لكنها ، في اللبثات الثورية الحاسمة ، دوما تتخالف ضد للثقافة الثورية النقيض . هكذا تنعقد بين العدمية وظلامية ، مثلا ، أو بين هذه أو تلك وأشكال من الفكر الديني ، بخلافات ترعاها للبرجوازية ، بل تتوسلها في مجابهة الفكر المادي ، محور للثقافة الثورية وقطبها الجاذب . ليس من الطبيعي أن يدعم التحالف وطيدا في مجرى هذه الثقافة بين جميع المثقفين المناضلين من أجل الحرية والديمقراطية ، الظالمين إلى تغيير العالم وتحريره من سيطرة الرجعية والامبريالية ؟ ليس من الضروري أن تتشابه لدى الكادحين جميعا - في زمن الثورات العلمية - ضد الجهل تعمه أنظمة للبرجوازيات العربية ؟

فرحة للثقافة والمثقفين أن تتهاوى أنظمة التعم هذه في كل أرجاء الوطن العربي ، بفعل نضال الثوريين يتوحدون ، على اختلاف تياراتهم وانتماءاتهم الفكرية والسياسية ، في حركة ثورية جديدة واحدة ، تعيد إلى المسالم نضالهم ، وبها التاريخ يستوثق ، والثورة كهبات حركي على فكر ، أو حزب ، أو طبقة . لها سيروية تتكامل في الاختلاف ، وتفتني برواد التغيير نصب فيها من كل صوب ، في كل مرحلة . لكنها تتعمل أو تنقل زاحلة أو منحرفة ، لأن لم يكن للطبقة العاملة فيها موقع هو موقع الطبقة الهيمانية النقيض ، ودور هو دورها التاريخي نفسه ، ليس في قيادة الانتقال إلى الاشتراكية وحسب ، بل في كل مرحلة من سيروية هذا الانتقال . لا بقرار ، بل بالممارسة الثورية ، وعلى قاعدة نهجها للطبقي الصحيح ، وبقيادة حزبها للشعبوي ، تحتل الطبقة العاملة موقعا ذا في الحركة الثورية ، وتضطلع بدورها . والتاريخ الثوري لا يرحم منخلها عنه ، ولا هو يسير بعكس منطقها . فلئن فعل غلاطين ، لا تثبت ، بعده أن تستعيد سيروية الثورية منطقها . ومنطقها أن تنتكس الثورة ، حتى في طابعها الوطني الديمقراطي ، فتراوح عتقهم إلى مواقع رجعية ، كلما استأثرت بقيادتها قوى غير هيمانية ، من فئات وسطية تحتل في السلطة موقع السيطرة الطبقي ، مما الأول الا تستكمل الثورة سيورتها ، بحسب منطقها الضروري في تقويض علاقات الانتاج الرأسمالية القائمة بارتباطها للبحى بالامبريالية ، وفي اقامة السلطة السياسية الثورية للقادرة على انجاز هذه المهمة .

بين منطق الثورة ومنطق هذه القيادة غير الثورية تناقض يشمل الحركة الثورية ويضعها في أزمة تنعكس في ممارسات سلطوية جمعية ضد قوى الثورة وجماهيرها ، وبالتحديد ، ضد الطبقة العاملة التي هي ، بحزبها الطائفي ونهجها الوطني الصحيح ، النقيض للثوري . أن التحلل الجذري لذلك التناقض يلبث يفرض ، بضرورة منطقته ، ضرورة تغيير تلك القيادة الطبقية لسيطرة الثورة الوطنية الديمقراطية / واستئناس حركة ثورية هي في انتمائها مع هوائياتها من نوع جديد ، ولها وحدها القيادة . ومن أولى خصائصها ، أن تسعى فيها الطبقة الهيمنية النقيض التي أن يكون نهجها الطبقي نفسه ، في سعيها إلى السطوة ، نهج الحركة بكليلها . لا يالتمع ، بل بالممارسة الديمقراطية للثورية .

لئن كان التلمح - أو الفئرية ، في لغة أخرى ، أو الاستئثار بالسلطة ، أو الانفراد بالقيادة - هو الشكل الطبقي الذي يحكم علاقة القوى غير الهيمنة ، في وجودها في موقع الهيمنة الطبقية ، بأطراف التحالف الطبقي الثوري ، وكفى ، بالتالي ضرورياً بضرورة التناقض في أن تحتل تلك القوى هذا الموقع ، فإن الديمقراطية ، كنظام للعلاقة بين أطراف التحالف لياه ، وحق للجميع في الاختلاف ، واحترام لهذا الحق وممارسته ، أقول أن الديمقراطية هذه هي ، بالعكس ، للشكل الطبقي ، أمضى للثوري ، الذي يحكم علاقة الطبقة الهيمنية النقيض بأطراف التحالف ، في وجودها فيه في موقع الهيمنة الطبقية . ذلك أن علاقة الاتساق والتلازم بينها وبين موقعها هذا هي ، بالضبط ، الاساس المادي لضرورة الديمقراطية في علاقة القوى للثورية بعضها ببعض . وهي هي ضمانة تحقق هذه الضرورة .

إن الحزب الشيوعي اللبناني ، إذ يدعو إلى وحدة القوى للثورية في حركة ثورية جديدة ، فهو إلى احترام حق الاختلاف وممارسته في وحدة هذه الحركة يدعو ، وإلى ديمقراطية ثورية هو ، بوجوده حزبيا للكادحين جميعاً ، للمنتخبين المدمين ، ضامن وجودها . هكذا كان ، منذ أن كان ، وتاريخه يشهد . هكذا للثورة يبقى .

مدخل عام إلى المشكلة

الطائفية في مصر

د. عبد العظيم أنيس

لن المحاضرة التي ألقاها د. عبد العظيم أنيس في افتتاح سلسلة المحاضرات التي نظمتها « لجنة الدفاع عن الثقافة القومية » خلال شتاء ١٩٨٧ بعنوان « المشكلة الطائفية : الجنود الاجتماعية والاقتصادية والثقافية ».

إذا كانت ثمة حاجة إلى أن نثبت أهمية بحث المشكلة الطائفية في مصر على أوسع نطاق أمام الرأي العام ، وما تركته هذه المسألة من آثار فكرية ونفسية لدى طلائع هذه الأمة من المثقفين ، فقد يكفي أن نشير إلى عدد للكتب والدراسات والندوات التي ظهرت أو نظمت حول هذا الموضوع في السنوات الأخيرة ، وعدها لا يقاس بما صدر حول هذا الموضوع من قبل .

في السنوات الخمس الأخيرة فقط صدرت الكتب الموسوعي نطاق لبشرى « المهملون والاقباط في إطار الوطنية » وكتاب د. وليم سليمان فلاة « المسيحية والإسلام على أرض مصر » ، وكتاب د. مصطفى الفقي « الاقباط في السياسة المصرية » ، وكتاب د. ميلاد حنا « نعم اقباط لكن مصريون » ، وكتاب فهمي حويدي « مواطنون لا ذبيحون » والكتاب الهام الذي صدر مؤخراً للدكتورة ناعية رمسيس فرح في الولايات المتحدة بعنوان « الصراع الديني في مصر » وهذه الكتب تملأ بالكامل بحيث قضية العلاقة بين المسلمين والاقباط من المصريين . ويمكن أن نضيف إليها عدداً آخر من الكتب التي تبحث هذه القضية ضمن قضايا أخرى مثل قضية الديمقراطية أو قضية تطبيق الشريعة الإسلامية ، أو قضية النضال الوطني ضد الاستعمار في العصر الحديث .

ومن الواضح أن هذه الكتب قد ظهرت كرد فعل للأحداث الطائفية التي جرت في السنوات العشر الأخيرة والتي استهدفت السياسة إلى الوحدة الوطنية التي تجتمع في إطارها الانقباط والمسلمين ، فهي تعبير إذن عن قلق أوساط عديدة في الرأي العام من أن تتدهور أوضاع الوحدة الوطنية إلى ما هو أسوأ مما حدث ، خصوصا أننا نعرف أن قوى خارجية كثيرة تقربصر بهذه الوحدة وتنمى الأجهزة عليها . وفي مقدمة هذه القوى الخارجية بطبيعة الحال إسرائيل التي لم تخف - في وثائق منشورة عن استراتيجياتها للثمانينيات - مدحها التي تكوين دولة قبطية في الوجه القبلي ودولة إسلامية في الوجه البحري . كما تلعب الولايات المتحدة دورا آخر في هذا الموضوع ، ربما أكثر فكاك وحذرا من دور إسرائيل ، ولكننا نكون واضحين إذا لم نحرك أن الحكاية نار الصراع الطائفي في العالم الثالث هو أحد أدوات السياسة الامبريالية . وعلى هؤلاء الذين لا يؤمنون على دور للقوى الخارجية في تلك المسألة أن ينتكروا أن الولايات المتحدة أجهزة تعمل ليل نهار لبحث نقاط الضعف في مسيرة كل شعب من الشعوب وكيفية استغلالها . في سعي الولايات المتحدة للسيطرة على قدرات هذا الشعب وتوجيهه في إطار المشروع الامبريالي الأمريكي للسيطرة على العالم الثالث . ول هؤلاء الذين يشكون أو يشككون في هذا أن ينتكروا استقبال كارتر للبابا شنودة وحيث عن الثمانية مليون قبطي في مصر ، ولو راجعوا كتاب (لعبة الامم) لضابط المخابرات الامريكي مايلز كوبلاند لوجدوا حينها صريحا عن الاجتماعات التي تمت في أجهزة المخابرات الامريكية في أواخر الاربعينات بهصف تحديد افضل السبل لاحتلال النفوذ الامريكي مثل البريطاني أو الفرنسي في الوطن العربي . ومن الأفكار التي طرحت ونوقشت باستنفاضة فكرة البحث عن رجل دين مسلم يقوم بالدور الدينامي الذي قام به رجل الدين المسيحي « بيلي جراهم » في الولايات المتحدة بهدف تعبئة شعور الرأى العام الديني للعرب ضد « الشيوعية والاحصاد » ، وتم بالفعل اختيار رجل دين عراقي لا يذكر اسمه لطوائف بالعالم العربي لهذا الغرض ، ثم ، وهذا هو الاخطار ، طرحت في المخابرات المركزية فكرة احياء الخلافة الاسلامية من جديد ، ورشح ملك العراق « فيصل » لكي يكون خليفة المسلمين لولا أن ثورة عبد الكريم قاسم قد وضعت هذه المخططات على الرف بعد ذلك .

ان فكرة احياء الخلافة التى تبدو على السطح مسألة دينية هي ابعذ ما تكون عن ذلك ، واذ كانت للولايات المتحدة تسمى الان لاحتياها كحاجز ضد انتشار الفكر اليسارى واتساع نفوذ الممسكر الاشعراكي ، فان تاريخنا الحديث في مصر يوضح ان بريطانيا العظمى حاولت في مصر نفس المحاولة الا شجعت الملك فؤاد في قمة انتصار الحركة الوطنية بقيادة الوفد خلال العشرينات ، علي تحريك قضية الخلافة ، وقامت قيادة الازهر لمصالحها الخاصة بالعمل بتأويل الملك والامداد لمؤتمر الخلافة ، واستغلت فكرة الجامعة الاسلامية لضرب الجامعة الوطنية التي كانت قد حققت اول انتصاراتها بثورة ١٩١٩ ودستور ١٩٢٣ وبده الحياة النيابية الحقيقية .. فلما مات الملك فؤاد ولم يتحقق مشروع الخلافة الذي كانت دولة الاحتلال تؤازره ، حاول المرائعي شيخ الازهر في عهد وزارة الوفد التي جاءت بعد معاهدة سنة ١٩٣٦ ان يفرض تنصيب الملك الجديد في حفل ديني يقام في البلعة حيث يقبل شيخ الازهر الملك المتوج سيف جده الاكبر محمد علي ثم يؤم الملك المصلين في الازهر تعبيرا عن مكانته الدينية كولي للامر وامام للمسلمين يجمع بين السلطين الزمنية والدينية ، ولقد قاوم قادة الوفد مثل هذه الاقتراحات وقال النحاس ان هذه الاقتراحات تلجم الدين فيما ليس من شئونه وتتخطى سلطة دينية خاصة بجانب السلطة المدنية . لكننا لا نستطيع ان نقبل ان هذا المشروع كان محل رضاء ودعم دولة الاحتلال .

لقد ذكرت هذا لوضح ان الامبريالية الازربية اولا ثم الامريكية بعد ذلك (واسرائيل) معنية تماما بالاساءة الى وحدتنا الوطنية والاستفادة من تلك الاساءة وفق مبدأ « فرق تسد » ، وان كان هذا بالطبع لا يعني انه لا توجد قوى وعوامل داخلية تلعب دورا رئيسيا في الاساءة الى الوحدة الوطنية. وتاجب نار التوتر للجائفي . ان هذه القوى بالقطع موجودة ، وهي ذات دور رئيسي في هذا الميدان ، نحن نسلم بذلك ونفهمه ، لكن ذلك لا يعني ان نغض اعيننا لحظة عن القوى الخارجية صاحبة المصلحة في اكفاء نار الفتنة وجنى ثمارها حتى لا نمطيها هذه الفرصة .

اننا نحن بطبيعة الحال بظلال التباينات في فهم الراى للعلماء ومثقفيه لهذه المشكلة وجنورها الحقيقية ، ونستشعر ان قسما من المتصدين للمناقشة يلجأون الى التهمين من المشكلة بادعاء انها ظاهرة طارئة لا تلبث ان تختفي ، وان مصر على طول تاريخها لم تعرف هذه المشكلة الطائفية .. الى آخر ما يقال في هذا الميدان ، وقد يكفي ان اشير الى مقال لشيخ الازهر في مجلة الهلال الذي ينحو هذا المنحنى بالذات ، مع انه من المفترض ان يكون شيخ الازهر اكثر معرفة عن ذلك .

الدين تكتله

ثم هناك أيضا من يعالجون هذه القضية وكأنها قضية صراع ديني حقيقي بين الإسلام والمسيحية مع أنها في رأينا أبعد ما يمكن عن ذلك .
إن كثيرا من اللواجر الاجتماعية الاقتصادية للسياسية يمكن أن تغلف بغلالة دينية لأسباب خاصة تتعلق بالظروف التي تنمو فيها هذه الظاهرة .
والعريان فقط هم الذين لا يستطيعون أن يدروا ما وراء هذه الغلالة الدينية من أسباب وجذور اجتماعية للظاهرة محل الدراسة . ونحن من الذين يرون أن المسألة الطائفية في مصر هي قضية اجتماعية سياسية في الأساس ، وقد نضيف إلى ذلك بعض الجذور الثقافية التي تساهم فيها ، لكننا نرى أن للوقائع الأساسية تناقض الادعاء بأنها مشكلة دينية .
والأ إذا قبلنا منطق من يدعون أنها مسألة دينية لكان علينا أن نصديق أن الحروب الصليبية كانت حروبا دينية حقا ، مع أننا نعرف أنها كانت أول حجة أوربية على المشرق العربي بحلول اقتصادية في الأساس ، وأنها حملات مولتها مراكز مالية محددة في أوروبا بآمل نهب المشرق العربي ووضع قاعدة استيطانية دائمة فيه ، وأن للصليب لم يكن إلا تكتلة ملائمة لتمنية الجيوش الأوروبية ضد شعوب المشرق لا أكثر ولا أقل .

وفي تاريخ مصر الحديث لم تشتمل المسألة للطائفية في مصر إلا وكان من السهل أن نرى للقوى الاجتماعية السياسية الداخلية صاحبة المصلحة في إشعال نار التوتر الطائفي ، والقوى الاجتماعية السياسية صاحبة المصلحة في إطفاء هذه النار .
ومهما كانت الوقائع على طول تاريخ مصر الحديث فسوف نجد دائما أن هذه القوى الاجتماعية والسياسية التي عملت على إشعال هذه النار هي بشكل عام للقصر ، أي المؤسسة الملكية ، وبعض كبار رجالات الأزهر ، وأحزاب الأقلية خصوصا حزب الأحرار الدستوريين وجماعات الإسلام السياسي خصوصا جماعة الإخوان المسلمين .
وهؤلاء جميعا كانوا في فترة من الفترات صناع القصر وحل رضاء الدولة المحتلة أعني بريطانيا .
وبمعنى آخر فإن القوى التي عملت على إشكاء نار الفتنة الطائفية هي أشد قوى اليمين الاجتماعي تخلفا وجنودا ، بينما كانت القوى المعادية لهذا للتوجه هي قوى اللبرجوازية الصاعدة التي ناضلت دائما من أجل الدفاع عن فكرة الجامعة الوطنية ، أي المشروع القومي ، ومن أجل الدفاع عن الدستور والديمقراطية البرلمانية .
والتي تمثلت آنذاك في الوفد .

ومن هنا كانت الملاحظة الأساسية التي أبرزها كل الكتاب الذين تناولوا هذه المشكلة في السنوات الأخيرة ، أمني أن المشكلة الطائفية تبدأ

أو تختفى كلما كان هناك مشروع قومي للنجاة الوطني ضد الاجنبي وللبناء الداخلي ، قادر على تعبئة الشعب حوله . اليس هذا بالضبط ما كان في ثورة ١٩١٩ الوطنية ؟ ألم يكن رجال الاكليروس القبطي يخطبون في الازهر ورجال الدين من امثال الشيوخ محمد عبد المطلب وللشيخ احمد امين يخطبون في الكنائس ؟ ألم يعد سعد زغلول من منفاه في سبتمبر سنة ١٩٢٣ وقال للشعب في اول خطاب له بالقاء ردا على الذين حاولوا في غيبيته من الاحرار الدستوريين بعث نيران للتوتر الطائفي : « احسوا الثواب في وجوههم فرصاص الانجليز لم يفرق بين قبطي ومسلم من أبناء مصر » . ألم يفعل الشعب هذا الذي طلبه سعد بالاغلبية الكاسحة التي تحققت للوفد في اول مجلس نيابي رغم مؤامرات القصر والانجليز ؟

انهم يطالب عمال المناجم في هذا المناخ بجمل ٧ يناير عيدا قوميا للمصريين جميعا وقاد عاطف بركات الاحتمال بعيد النيروز (بداية السنة القبطية) ، كما تهاد مرقس حنا الاحتمال ببداية السنة الهجرية ؟

وفي المرحلة الناصرية توارت ايضا الفتنة الطائفية في اطار مشروع وطني قنموى فريد ونضال عارم ضد الامبريالية الامريكية ورببتها اسرائيل . وليس يعني هذا ان كل انقلاب مصر كانوا راضين في ظل المرحلة الناصرية . فرغم انطلاقة من جانب السلطة هنا وهناك الا ان الفرز تم على اساس انجتماعي وليس على اساس طائفي . وفي الغالب الاصح كانت قوى اليمين في اللوبي القبطي التي اصبحت مصالحها بحركة التاميمات هي المعادية لنظام عبد الناصر ، وقد اشتركت في هذا الموقف مع قوى المسلمين من كبار الاقطاعيين وراسماليين الذين اضيروا من هذه السياسات .

ولقد كان قيام عبد الناصر بوضع حجر الاساس للكاندراكية لبطرسية بالعباسية بمثابة تأكيد للتقاليد الوطنية المريقة التي عرفتها مصر للحديثة .

اوزار كامب دايفيد

هذا بينما اشتعلت الفتنة الطائفية ، بل الفتنة الطائفية ، في عصر الانفتاح وكامب دايفيد والتبعية للولايات المتحدة ، وفقدان المشروع الوطني للتنمية ، ولعبت بعض اجهزة الدولة الادارية والايدولوجية دورا هريحا في انكفاء هذه الفتنة كما هو واضح ان يتابع ما كان يحدث في الساعات بل ونصريحاته هو نفسه . وفي هذا العهد - العهد الساداتي - وصلت

الامور الى حد المصادمات المسلحة والتفكي من الطرفين واحراق الكنائس ومحلات الاقباط التجارية ونهبها، وعزل البطريرك ونفيه الى الجبر والتبض على العشرات من كبار رجال الاكليروس . ومع ان الامور اليوم لا نصل الى هذا الحد الا ان القوى الداخلية التي لعبت الدور الاساسي خلال ايام المصادات لازالت حكيمة تمارس دورها في احراق الكنائس ونهب محلات الاقباط التجارية او حرقها في صعيد مصر وفي كفر الشيخ كما حدث منذ فترة وجيزة .

ان هذه التوترات المتصلة ومجز للسلطة الحالية عن مواجهة الموقف بالاجراءات الصحيحة اجتماعيا وسياسيا وادليا - هي الباعث الأول لمجوعات ضخمة من المثقفين من كافة التيارات والاتجاهات لادانة هذا التوسع ، وللتباحث فيما يمكن عمله للقضاء على نيران هذا الاثر الطائفي واخمادها .

وفي هذا الاطار اجتمعت لجنة الدفاع عن الثقافة القومية (١٩٩٠) عدة اجتماعات للنظر فيما يجب عمله . وكان شعورنا ان من الضروري ان نقدم مساهمة في رفع وعي الراى العام بهذه المشكلة الى مستويات تعلو على المساهمات السطحية في هذا الميدان . فالمطلوب - ونحن نهتم الوعى بالمسألة وابعادها الحقيقية - ان نبث الجذور الاجتماعية والثقافية لها وان نلقى في اقل القليل بعضا من الضوء الذى يميز للراى العام طريق النضال ضد الفتننة للطائفية . ومن هنا جاء حرصنا على ان نجمع الدراسات المستهدفة في هذه النحوات في نهاية الامر في كتاب نضعه في يد الراى العام كمنها ممتنا المتواضعة في هذا الميدان .

ونحن حقيقة الامر ننتقل من عدد من المخاور يحسن ان نشير الى بعضها هنا :

اولا - ان المشكلة الطائفية ذات تاريخ سواء تاريخها القديم أو تاريخها الحديث .

(١٩٩٠) لجنة جبهوية تشكلت عقب اتفاقية الصلح بين حكومتى مصر واسرائيل سنة ١٩٧٩ . وتعمل في إطار حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدى وتهم بعقولة الوجود المتعلق الصهيونى والابريئالى في مصر .

وتصوير الامور على أن العلاقات بين المسلمين والاقباط كانت على خير ما يرام على طول التاريخ هو أمر يناقض حقائق هذا التاريخ فضلا عن أنه ضارب بقضية الوعي بأبعاد هذه المشكلة . فالواقع والحقيقة أن اقباط مصر عانوا من التفرقة وعدم المساواة فترات طويلة من حياتهم : مع أنهم جزء أصيل من شعب مصر لا تستطيع أن تميزهم عن المسلمين لا في لغة أو سمة أو عادة أو موطن أو ثقافة . ومع ذلك فحتى عهد سعيد وعام ١٨٥٥ كان الاقباط محرومين من دخول الجيش وكانوا يخفون الجزية .

ثانيا - أن المشكلة الطائفية في جوهرها ليست مسألة دينية ، إلا أن الدين يستثمر فيها لأغراض دينوية ، ولكن المسألة الطائفية ذات جوهر اجتماعي سياسي ، وأن المهم أن يرى للراي العام هذه الحقيقة ، لأن الصراع على أساس طائفي ديني يستهدف ضرب مشروع « الجامعة الوطنية » للمصريين وهي الابن الشرعي لمصر الحديثة ، وطمس للصراع الطبقي لمصلحة الفئات وللشرائح الاجتماعية التي تستفيد من هذا الطمس .

ثالثا - أن المشكلة للطائفية مع أنها حقيقة فأنها تأخذ أبعادا جديدة في مصر الحديثة منذ دخول للعلاقات الرأسمالية للبلاد ونمو هذه العلاقات . كما تأخذ أبعادا جديدة منذ الانفتاح . وهذه النقطة بالذات هي نقطة في غاية الاهمية وقلما تجد عنابة من الباحثين الذين يتعرضون لهذا الموضوع . دعوني أفسر ما أعنيه هنا :

إن مفهوم « الجامعة الوطنية » أو المشروع القومي ان شئتكم هو مفهوم حديث يعود الى المائة وخمسين سنة الأخيرة ، وهذا المفهوم لم ينشأ في القرون الوسطى في مصر مثلا ، وإنما ارتبط بمصر الحديثة وكان معبرا عن المتطلبات الحقيقية لدخول العلاقات الرأسمالية ونموها وتأكيد فكرة السوق الوطني . ومع أن العلاقات الرأسمالية قد وصلت إلينا من خلال الاتصال بأوروبا الطامعة في الاستيلاء على ثرواتها إلا أنها أقرزت نقيضها أعطى الطبقة الرأسمالية المحلية التي تطلعت الى تأكيد سيطرتها على السوق الوطني ، وما يرتبط بذلك من نمو أفكار وممارسات تتناقض تماما مع أفكار وممارسات وقواعد العمل في المجتمع الاقتصادي الراكد . لقد نشأت هذه الطبقة من ورثة ملاك الابداعات وللشفاك على عهد محمد علي ، وتدعمت بعد الحرب الأهلية الأمريكية لزيادة الطلب على القطن المصري طويل التيلة ، وهو محصول رأسمالي موجه خارجيا بكل معنى الكلمة . ثم جاء قانون المقابلة وملكية الاراضى الزراعية فأصبح مركزها ثابتا .

ومن هنا نشأ وتأكد مفهوم « الجامعة الوطنية » على حساب مفهوم « الجامعة الإسلامية » الذي كان سائدا منذ قرون طويلة . ولقد كان من متطلبات هذا المشروع الوطني الاستقلال والديمقراطية وتبليور كل هذا في ثورة ١٩١٩ وفي طرح القضاء على مخلفات المجتمع الإقطاعي كسيادة التعليم الديني ممثلا في الأزهر وفي مدارس الكنيسة ، وفي الدعوة إلى حل الأوقاف الأهلية الإسلامية وقبضية كنظام مناقض لمتطلبات النظام الرأسمالي ، وفي الدعوة إلى توحيد القضاء الذي استمر زمنا موزعا ما بين قضاء شرعي أو مجالس مليه وقضاء مدني وفق التقنيات الفرنسية المرتبطة بالثورة الفرنسية (قانون نابليون) فضلا عن الامتيازات القضائية الأجنبية . ولقد كانت « طلبات المشروع الوطني الناشء عن تغلغل العلاقات الرأسمالية » هي التي طرحت كنس أشياء قديمة من المجتمع القديم ، وقد قام للوفد ببعض هذه الإصلاحات عندما كانت له الوزارة ثم أنجز عبد الناصر خطوات أبعد مدى في هذا المضمار .

ومن هنا يمكن أن نرى بوضوح أن اشغال نار الصراع الطائفي في مصر الحديثة إنما استهدف أولا مشروع « الجامعة الوطنية » وتلك سمة حديثة لم تكن مطروحة بمصر فيما قبل العصر الحديث ، أما القوى الداخلية الأساسية التي استخدمت لضرب مشروع « الجامعة الوطنية » فهي قوى الاسلام السياسي بعد ثورة ١٩١٩ أي بعد نهوض مشروع الجامعة الوطنية وثبتيته ، وتم هذا لحساب أشد قوى اليمين تخلفا في مصر وبالصحة بولج الاحتلال .

التحديث والهوية

إن من مفارقات هذا الوضع هو أن مشروع « الجامعة الوطنية » على يد الأفغانى وتلاميذه قد بدأ قبل ثورة ١٩١٩ كمشروع إيجابى لمواجهة القوى والنفوذ الأجنبى . والرواد الإسلاميين الأوائل كانوا واعين بخطأ الاستعمار الأوروبى من ناحية ، وبالشكالية لمشروع الحضارى للحديث من ناحية أخرى . ولهذا لجأوا إلى محاولة خلق توازن بين « للتحديث » ، والمحافظة على « الهوية » في مواجهة للتحدى الأوروبى ، وفتح محمد عبده لهذا باباً في الاجتهاد العظيم . أن هذا هو نفس الدور الإيجابى الذى لعبه مشروع الاسلام لسياسى ، أو لنقل « الجامعة الإسلامية » في المغرب العربى عموما وفي الجزائر خصوصا في مجتمعات شديدة التخلف اقتصاديا وفي ظل مشروع استيطاني فرنسى أو إيطالى في المغرب ، وما ارتبط بذلك من محاولة القضاء على اللغة القومية وإحلال الفرنسية أو الإيطالية مطها .

أما في مصر ، وبعد ثورة ١٩١٩ بالذات ، أى بعد أن تأكد مشروع « الجامعة الوطنية » وعدم جماء المسلمين والاقباط ، فقد بدأ مشروع « للجامعة الاسلامية » يتحول الى مشروع يميني محافظ واحتياطي لسلطان القصر وكبار الاقطاعيين ، ولم يتورع عن محاولة استئثار « المسألة الطائفية » لصالح نفس القوى وفي تعاون معها . وكان أول ما فكر فيه وعمل من أجله - عن طريق النظام الخاص ، أى الجهاز السرى المسلح - هو الاستيلاء على السلطة ، وآخر ما يخطر بباله هو مقاومة الاستعمار الاجنبى . ولا شك أن تاريخ جماعة الاخوان المسلمين حافل بالوقائع التى تؤكد هذا ابتداء من كتابات طارق للبشرى الى الدراسة الهامة للدكتور رؤوف عباس بعنوان « الاخوان والاقباط » ولتى نشرت في مجلة فكر عدد ديسمبر سنة ١٩٨٥

ولقد عادى الاخوان - وما زالوا - للفكر القومى (انظر مقالة المرشد العام حامد أبو النصر في « الاحرام حديثا ») ودعوا الى الخلافة وقالوا ان الاسلام دين وجنسية . وحتى في القضايا الدينية وقفوا مع الجمود لا الاجتهاد . وعلى طول تاريخهم لعب الاخوان الدور الرئيسى في تأجيج الصراع الطائفى . فاذا نظم وزير المعارف الوفدى عام ١٩٣٧ تدريس الدين المسيحى بالمدارس الاميرية في فصول خاصة قالوا ان هذا تبشير ونجح للإسلام ، وهاجموا محمد حسين هيكل وزير المعارف لزيارته جمعية للشباب المسيحيين ووعده بمساعدتها . وكذلك هاجموا الشيخ مصطفى عبد الرزاق لزيارته الجمعية وكذلك بهى الدين بركات لزيارته للجمعية وما ورد على لسانه من تمنييه للنجاح للجمعية . وعندما أوغل شيخ الازهر المراغى في الهجوم على الاقباط في خطاب القاء بمناسبة عيد الاضحى عام ١٩٣٨ تحدث فيه عن « الثعالب » الذين ركن الاسلام الى موذيتهم وهم يدعمون الى غير هذه المودة . . . كانت صحيفة الاخوان المسلمين متجاوبة مع الشيخ المراغى وشجعت الجريدة الكبير على التوجه وعلى مكرم عبيد وتطاول الثعالب على المسلمين وقالت ان خطة الوفد هي محاربة المسلمين وهم الاخوان ما دام المسيطر عليه هو « ولهم مكرم عبيد المصرى » الانجليزى والمسلم المسيحى وحبيب المسلمين للبود .

واستهدفت الجريدة على تأمر الوفد على الاسلام بما استهدفته الحكومة من الغاء المجالس الحسينية وتحويل اختصاص المحاكم الشرعية الى المحاكم الاهلية وتعليم الديانة المسيحية للاقباط في المدارس ، « ثم جاءت مسألة الحفلة الدينية لمبايعة جلالة الملك فاروق الاول - حفظه الله وأبقاه ذخرا للإسلام والمسلمين - فمانع الوفد في اقامتها وحده بالاستقالة واستعدى الانجليز لوقف الدروس الدينية للتي بدأ في لقائهما فضيلة الشيخ الكبير » .

وقد نظن ان دور الاخوان في انكاء الصراع الطائفي قد اقتصر على المقالات في صحيفتهم . وليس هذا صحيحا - ففي المذكرة الرسمية التي وضعها وكيل الداخلية بمناسبة صدور أمر حل جماعة الاخوان المسلمين في ديسمبر ١٩٤٨ بعد اغتيالهم رئيس الوزراء الفخراشي اشارت المذكرة الى قيام الجماعة بحرق كنيسة الزقازيق في ٢٧ مارس ١٩٤٧ وحرق الكنيسة القبطية بالاسكندرية بعد ذلك ولحرق ترام شبرا عام ١٩٤٦ .

اما عن الاجتماعات الواسعة بين الانجليز وقادة الاخوان فلن اذكر في تفاصيلها مكتفيا بالإشارة الى دراسة الدكتور رؤوف عباس التي سبق التنويه بها . يمي دراسة موثقة من مصادر مختلفة بما في ذلك وثائق وزارة الخارجية البريطانية التي تخرج عنها ، وكلمها تؤكد ان الاخوان كانوا يفاوضون التقاطع مع الانجليز وانهم كانوا يعتبرون رسالتهم الاساسية هي محاربة الشيوعية . وانهم كانوا يستعدين لمقد اتفاق سرى لتظيم استخدام قاعدة نقابة السويديس .

واذا عدنا الى بعض جوانب القضية الطائفية في الزمن الحديث ربما كان من المهم ان نشير الى الفترة ١٩٠٨ - ١٩١١ كمرة توتر طائفي عنيف ، ومع ان بعض المؤرخين يشيرون الى بدايات جو الشقاق بمقال نشرته صحيفة (مصر) القبطية في مايو سنة ١٩٠٨ تهاجم جميع من وطأت اقدامهم ارض مصر من بدء الاسلام سواء كانوا عربا او انراكا او فرنسيين او انجليز كما هاجمت فكرة الجامعة الاسلامية على اساس انه لا دين مع الوطن ولا وطن مع الدين . الا ان سلامة موسى يصير على ان الشيخ عبد العزيز جاويش عضو الحزب الوطني هو المسئول عن الحوار الطائفي المتعصب في الصحافة المصرية . فالحاصل ان الشيخ جاويش كتب سلسلة من المقالات في صحيفة « اللاواء » حمل فيها في شدة وفحش على اقباط مصر بعنوان « الاسلام غريب في داره » ردا على مقالات صحيفة (مصر) وكان لمقالاته وقع شديد على اقباط مصر . ولقد اصدرت اللجنة الادارية للحزب الوطني ببنايا تنبرا فيه من مقالات الشيخ جاويش ، واوغل الشيخ على يوسف في مهاجمة اقباط مصر في صحيفة المؤيد ، واشتركت المؤيد باستنفاضة في هذا الشقاق الطائفي كما ساهم في هذه الحملة الشيخ رشيد رضا تلميذ الامام محمد عبده .

وقد أدى تداعي هذه الحملة الى المؤتمر القبطى بأسسيوط . ومع ان فكرة المؤتمر نشأت قبل اغتيال بطرس باشا غالى على يد الوردانى سنة ١٩١٠ ، وكان الاصل في هذا المؤتمر بحث الخلاف بين المجلس المحلى وزجال

الكنيسة الا ان هذه الحملات الصحفية واغتيال بطرس غالى قد اعطى للمؤتمر صيغة اخرى . وقد رد بعض المسلمين على هذا المؤتمر بمؤتمر آخر سموه المؤتمر المصرى .

لقد كانت مطالب الاقباط التى تجلت فى مؤتمر اسبوط هى اقرار مبدأ المساواة فى الوظائف العامة ، وتمثيل الاقليات فى الهيئات القيادية ، وتوزيع ضريبة الـ ٥٪ التى تجمعها مجالس المديرية بما يفهم استعادة الاقباط منها فى تعليم اطفالهم ، وتقدير يوم الاحد كعطلة اسبوعية .

والحقيقة ان الاحداث التى ادت الى المؤتمر القبطى كانت هى الاسباب المباشرة . لكن اتفاح الملام كان ان سلطات الاحتلال عاهلت الاقباط بنخفط شديد - على عكس ما يظن البعض - ولم تعتمد عليهم فى اجهزة الدولة وانما اعتمدت على الموارنة من المسيحيين الشوام . وكانت سلطات الاحتلال تعتقد انها يمكن ان تعتمد على لواء المسيحيين الشوام لها باعتبار انهم ليسوا اجزاء من مواطنى مصر فضلا عن ان تدعيم الصلة بهم ذو ارتباط اصيل بمشروعات لندن فى تصفية الوجود التركى فى الشام والحقول محله ، الامر الذى تم بالفعل خلال الحرب العالمية الاولى .

والحقيقة ان اقباط مصر واجهوا الاحتلال البريطانى فى تحفظ ، وقد وقع بطريرك الاقباط بيان الثورة المرابية بمزل الخيوى تولىق . وربما كان من المفيد هنا ان نستشهد بما كتبه « كرومر » فى كتاب « مصر الحديثة » عن الاقباط عندما تسأل : ما هو موقف اقباط مصر تجاه المصلح الانجليزى ؟

يقول كرومر مجيبا على السؤال : « من أقدر على مخالفة الانجليز من الجماعة التى ترتبط معه برباط الدين وللتى قاست من اضطهاد المسلمين ؟ » الى أن قال : « هذه الحجة تبدو صحيحة ولكن ما دمنا نتعامل مع الشرق غير المنطقى فلا يجب ان نندمش اذا وجدناها خاطئة . فالحقيقة ان القبطى لم يكن ذاك مشاعر شديدة الصداقة للمصلح الانجليزى » .

والغريب ايضا ان معظم العناصر القبطية التى قادت اجتماعات المؤتمر القبطى ، والعناصر المسلمة التى قادت المؤتمر المصرى الاسلامى ، هى التى التقت بعد ذلك فى ثورة ١٩١٩ بقيادة الوفد . ومنها عناصر قبطية ومسلمة لتبنت جدارة فائقة فى النضال الوطنى فى الدفاع عن الدستور بعد ذلك . فمن العناصر التى برزت فى قيادة المؤتمر القبطى سينوت حنا وبشرى حنا ، ومن العناصر التى برزت فى المؤتمر الآخر احمد لطفي السيد وفتح الله بركات ، وعلى شعراى ، وعبد الستار الباسل وعبد اللطيف المكباتى وعلى الشمسى .

وكما يقول طارق البشرى فإن كلا للطرفين كان يصدر عن أرضية فكرية واحدة ، تاريخا وتكوينا نفسيا ، ولم يتبادر أحد من الاقتباط الى حد الدعوة الى « قومية قبطية » الا النضر اليسير وكان الطابع العام للجدل في المؤتمرين هو طابع العتاب والمجاملة ، وكان للعقلاء في أوساط الاقتباط والمسلمين بالغ الاثر في أن تلتى قرارات المؤتمرين متوازنية بل مؤكدة على فكرة الجامعة الوطنية للمصريين جميعا ، مما جعل البعض في تعليقه على المؤتمرين يقول أنه اذا كان من الحق أن هذه الخصومة كانت قمة العنف في النزاع الذي ينذر بتصدع الجامعة المصرية ، فمن الحق أيضا أنها كانت في نفس الوقت الميلاد الحقيقي لفكرة الجامعة المصرية .

لقد كانت فكرة « الجامعة الوطنية » في مصر انذاك حديثة نسبيا بحث براعها في ثورة عرابي التي ضربت وانتهت بالاحتلال ، وكان رد فعل هذه النهضة مفهوم « الجامعة الاسلامية » على يد الافغانى ومحمد عبده ، وهو المفهوم للتقيض ، وان كان قد لعب هذا المفهوم انذاك دورا ايجابيا في تعبئة الشعور ضد التدخل والاحتلال الاجنبى . لكن أمة هذا المفهوم انسه عزل جزءا من الشعب - الاقتباط - عن قضية الصراع الوطنى والديمقراطى ، وفي ظل انتشار هذا المفهوم كان المؤتمر القبطى ثم المؤتمر الاسلامى ، ثم جاءت ١٩١٩ لتكون بمثابة البلورة النهائية والدائمة للمفهوم « الجامعة الوطنية » في مصر .

والغريب أن بعض من كانوا يحكمون في مصر ، سواء القصر أو الانجليز لم يستطيعوا أن يدركوا حقيقة ما كان يتحرك في احشاء هذا الوطن من ازهاصات جديدة وعلامات فارقة ، فظل القصر يسمى الى مشروع الخلافة الاسلامية بكافة السبل ، وظل الانجليز حتى عام ١٩٢٢ عاجزين عن أن يروا فيها يحدث في مصر علامات أمة جديدة جديدة بالاستقلال الوطنى والحياة الديمقراطية .

كتب كرومر بعد أن غادر مصر الى المعهد البريطانى كتشفر في تاريخه مقارب لتكوين الجمعية التشريعية بنصحه فيقول ما نصه :

« بالنسبة لاي تمثيل حقيقى للشعب المصرى ، تمثيل يمكن الى درجة ما أن يحل محل الحكم للشخصى ، فإن من المحتمل أن يكون أكثر الاشياء حكمة في هذه الفترة ، هو أن تترك المسألة برمتها .. ان التمثيل الوطنى في مصر بالمعنى الذى يستعمل فيه هذا التعبير هو محض سخافة وذلك يرجع الى سبب طبيعى وكاف ، وهو أن المصريين ليسوا أمة ، وأنه بقدر ما يستطيع المرء أن يتنبأ فلا يبدو انهم سيكونون أمة في أية ظروف خلال مدى حياة أى شخص يعيش الآن . وانما هم ذراكم عشوائى من مسدد من العناصر المتنوعة والمولدة » .

الاعتدية • • ترفض

ثم جاء أول اختبار لقوة الوحدة الوطنية بعد الثورة من خلال مناقشات لجنة الدستور بعد صدور تصريح ٢٨ فبراير ١٩٢٢ حول قضية تمثيل الاقليات في المجالس النيابية والمجالس المحلية بنسبة تمثيلهم في السكان • ومن المفيد أن نذكر اليوم بهذا لأن ثمة أصولاً تطبيقية ومحافظة في أوساط الاقليات - داخل الكنيسة وخارجها - تنادى بمثل هذا الرأي اليوم • ففى جانب وقف لدخل للجنة توميق دوس ومطران الاسكندرية وفهمى قلليني يؤيدون فكرة التمثيل الطائفي ، وكانوا في ذلك ممثلين للقوى الاجتماعية القديمة ، وفي الجانب الآخر خارج اللجنة تقف الاغلبية الساحقة من مثقفي الاقليات ، أبناء الطبقة البورجوازية ، يعارضون ، وكان على رأس هؤلاء ويصا واصف للرجل الذي وصفه صحيفة قبطية سنة ١٩١١ بأنه يهوذا الاسخريوطى ، لانه رفض الاشتراك في المؤتمر القبطي ، وسينوت حنا ، وسلامة موسى وسلامة ميخائيل وميزم ميرهم وعشرات آخرون •

وقال سلامة موسى أن تمثيل الاقليات لا يفيد الاقليات لان النظام البرلماني هو الحكم بالأكثريّة ، وقال ويصا واصف : أن مصر لا تعرف الاكثريّة والعتية • والتقول بأن القبط اقلية هو حكم عليهم بأنهم اجانب • ولن يكون في مصر الا احزاب سياسية بمعناها المصري يكون فيها الاقليات بمعنيين • « فلما سئل عن المؤتمر القبطي الذي انعقد في سنة ١٩١١ وهو المؤتمر الذي قاطعه ويصا واصف قال : « ان هذا المؤتمر لم يكن الا غلطة سياسية لن ينكر وقوعها » وقال عزيز ميرهم : « لو ان اعداد الدستور قد جرى ذاك بد جمعية وطنية لما سمعنا عن مثل هذه التروحات ، لكن اللجنة بها عناصر رجعية بعيدة عن الاراء الحرة » الى أن قال « ان القوانين كانت في الماضي دينية محضة ثم تطور الجزء الغالب منها الى مدنية بحكم الضرورة والمصلحة ولم ينجم احد على ذلك • ان الاكثريّة والاعتليات الموجودة الآن لن تنبثق أن يزول كما زالت انترما في الغرب • وسنحل محلها جماعات سياسية واقتصادية تخرج منها الاحزاب ، ومن واجب الدساتير أن تساعد هذا التطور لا أن تقاومه •

وقد حسبت المناقشات حول تمثيل الاقليات بالرفض الجماهيري الواسع من المصريين عامة والاقليات خاصة ، ورفضتها اقلية كبيرة في لجنة الدستور •

وبعد اقرار الدستور وبذء الانخابات بدأت محاولات الدس الطائفي واقامال للفتن الطائفية تظل براسها مرتبطة دائما بالمركة الانتخابية وانتصار الوفد ، حزب الجامعة الوطنية والقوى الاجتماعية للصاعدة ، ذلك

الانتصار الذى يثير رعب قوى القصر والحزاب الاقلية والانجليز ، والتي لجأت الى تحويل الصراع السياسى الى صراع طائفى باهل التأثير فى نتائجه .

ولقد لعب حزب الاحرار الدستوريين فى اول معركة انتخابية بعد اقرار الدستور دورا محزنا فى تلجيج هذا الصراع الطائفى مع انه الحزب الذى اتى من صلب حزب الامة صاحب شعار « مصر للمصريين » . وكان الدافع فى نفخة الهجوم على الاقليات هو فى الحقيقة ان مرشحى حزب الوفد اتبسطا ومسلمين ، كانوا من الافندية الذين ينالسون اصحاب « المصالح الحقيقية » من باشاوات الاحرار وكبار الملاك . وعندما خطب سلامة ميخائيل بأحد المساجد مهاجما حملة الاحرار الطائفية كتبت جريدة للسياسة تقول انها تكره ان يعطى سلامة ميخائيل منبر رسول الله !

ولقد اتبع الوفد سياسة تأكيد « الجامعة الوطنية » فى معاركة الانتخابية بترشيح ممثلين له فى اماكن ليس له بها عصبية عائلية او قبلية فويصا واصف رشع بالطرية (قهاية) مع انه من أبناء الصعيد ، وراغب اسكندر رشع فى دائرة اشمون ضد عيسوى باشا زايد حيث عصبية هناك ، وبطرس حكيم رشع فى دائرة مراغة ، بلد الشيخ المراغى وغالى ابراهيم رشع فى الدلتجات (بحيرة) وهو ليس من اهلى الدائرة التى هو موطن لقبائل بدو حديثة للتوطن . وفى كل هذه الدوائر اكتسح الوفد ، ونجح كل مرشحيه من الاقليات وعددهم ستة عشر من بين نحو مائتى نائب وفدى فى اول مجلس نيابى يتكون من ٢١٤ نائبا ، وكان نولب حزب الاحراز ستة لغير .

ولقد استمر الهجوم دائما على الوفد باعتباره ان الاقليات يسيطرون على قيادته . وظل هذا هو الموقف خلال العشرينات والثلاثينيات الى لحظة انشقاق مكرم عبيد على الحزب فى سنة ١٩٤٢ واستقل القصر الأزهر وطلبة الأزهر فى هذا المضمار ، كما لعب حزب « مصر الفتاة » دورا محزنا فى هذا الميدان فى الثلاثينيات ، وان كان قد تراجع عن هذا الموقف بعد ذلك . أما جماعة « الإخوان المسلمين » فقد كانت دائما فى طليعة القوى السياسية الساعية الى اشعال نار الفتنة الطائفية باسم الدفاع عن الاسلام .

واذا كان ثمة اغراء بالاستطراد الى التفاصيل ، الا انه يحسن ان اتوقف عند هذا الحد .

وقد يكفى الآن ان أشير الى التطورات الحديثة في المسيحيين والوثانيين للمشكلة الطائفية ، منبها الى ان هذه المسألة قد أخذت أبعادا في عهد الانفتاح لم تأخذها أبدا من قبل على طول تاريخ مصر ، الامر الذى يوضح جسامته وخطورة المشكلة في سياقها الحديث .

السادات يشعل الفل

في أوائل السبعينات مات كل من الزعيم الوطنى جمال عبد الناصر والبابا كيرلس السادس ، واتخبت السادات في أكتوبر سنة ١٩٧٠ رئيسا للجمهورية والبطرك شنودة الثالث عام ١٩٧١ رئيسا للكنيسة القبطية ، وهذان الحدثان الكبيران كانا نقطة تحول في القضية وفى العلاقة بين الدولة والكنيسة كذلك .

ولقد حاول السادات ونجح في تغيير توجهات النظام السياسية والاجتماعية الداخلية وعلاقاته الخارجية ، وتبلور كل هذا فيما عرف بسياسة الانفتاح التى كانت فى الحقيقة هى سياسة التبعية للولايات المتحدة واستيعاب الاقتصاد المصرى كجزء تابع من الاقتصاد الرأسمالى العالمى وإزاحة القوى الاجتماعية التى كانت تقود المرحلة الناصرية لصالح كبار ملاك الأراضي وكبار التجار والجماعات الطفيلية التى كانت متوارية فى المرحلة الناصرية انتظارا للحظتها الحاسمة فى الانقراض . ولقد جرى شيان هامان فى تلك المرحلة كانا بمثابة ارماسات للصراع الطائفى خلال الانفتاح : أولهما الاندراج عن قيادات وعناصر الاخوان التى كانت منفصلة خلال المرحلة الناصرية ، وثانيهما النص فى الدستور على أن الشريعة الإسلامية هى المصدر الرئيسى للتشريع . وكان للامرين صلتها بالاحداث التى جرت بعد ذلك .

ومن أول هذه الاحداث توزيع منشورات على نطاق واسع فى مارس سنة ١٩٧٢ بالاسكندرية تدمى أن البابا شنودة يقوم بحملة تبشيرية لتحويل المسلمين الى المسيحية .

وبعد ذلك بفترة وجيزة حاول أشخاص مجهولون حرق كنيسة فى الخانكة ، وفى اليوم التالى للحادث قام بعض الاقباط من القاهرة يقودهم عدد من رجال الدين بالذهاب الى موقع الكنيسة بالخانكة حيث صلاوا هناك ، وفى المساء عندما علم المسلمون المطيون بهذا فى الجامع تظاهروا فى الشوارع محتجين على ذلك ، وقد ادعى البعض أن شخصا يظن أنه من الاقباط - قد أطلق النار فى الهواء ، وبهذه الحجة قام المتظاهرون بحرق منزله ومنزله منازل اقباط آخرين ونهب محلاتهم .

ومنذ عام ١٩٧٢ تزايدت نشاطات جماعات اسلامية مختلفة واتسم جزء من هذه للنشاطات بشمال نار الفتنة للطائفية . ولقد حاولت احدى هذه الجماعات الاستيلاء على الفنية العسكرية (جماعة حزب التحرير الاسلامي) واختطف افراد من جماعة التكفير والهجرة وزير الاوقاف للشيخ للذهبي وقتلوه ، وفي هذا السياق حدثت مصادمات واسعة في يناير سنة ١٩٧٧ بين المسلمين والاقباط في الصعيد ، خصوصا اسيوط وسهلووط واستمرت واتصلت هذه المصادمات حتى اليوم . فهناك أحداث اثينا واسيوط في مارس سنة ١٩٧٨ ، وحادث حرق كنيسة ابو زعل في نفس هذه الفترة ، وفي مارس ١٩٧٩ جرت محاولة لحرق كنيسة قصربرات الريحان بالقاهرة ، وشهد يوم ٦ يناير سنة ١٩٨٠ انفجار عدد من القنابل في كنائس بالإسكندرية .

ولقد فاقم من هذه الاوضاع تقديم الحكومة لمشروع قانون للبرلمان ، وهو ما عرف بقانون الردة ، الذي يجيز عقوبة الاعدام على من يتحولون عن الاسلام الى دين آخر أو الى « الالحاد » . وقد ردت الكنيسة على ذلك بالدعوة الى صيام لكل الاقباط لمدة خمسة ايام وتظاهر الاقباط المهاجرون في الولايات المتحدة وكندا واستراليا احتجاجا على مشروع هذا القانون .

وفي هذا الجو المتوتر لعب للسادات دور مشعل للنيران بتوجيه عدد من الاتهامات لنا الى البابا شنودة فلهب بذلك عن قصد المشاعر على الجانبين، حتى حدثت أحداث الزاوية الحمراء بالقاهرة في يونيو سنة ١٩٨١ ، وهي أحداث لتصل فيها العنف للطائفي للرهيب ثلاثة ايام وانتهت الى ١٧ قتيلا منهم تسعة من الاقباط وسبعة من المسلمين . وواحد مجهول ، والى ١١٢ من الجرحى وتدمير ١٧١ مكانا عاما وخاصة تدميرا كليا أو جزئيا .

ولقد كانت أحداث الزاوية الحمراء بمثابة الارهاصات الاولى لما تم بعد ذلك حيث حاول للسادات أن يلصق بأحزاب المعارضة والكنيسة وبعض رجال الدين الاسلامي مسئولية انفجار الاحداث للطائفية ، وتم اعتقالهم على هذا الاساس في اوائل سبتمبر سنة ١٩٨١ ، وفي اكتوبر سنة ١٩٨١ قامت احدى الجماعات الاسلامية « للجهاد » باغتيال السادات نفسه .

والذي لا شك فيه أن نظام للسادات - والسادات شخصيا - وجهاز دولته قد لعب دورا رئيسيا في اشعال نيران الصراع الطائفي وفي الايقاع على هذه النيران مشتتة ، ليس فقط بافتعال معارك مع الكنيسة وبالتسامح

وسعة الصدر الذى ووجهت به للجماعات الاسلامية المتطرفة زمنا طويلا ،
باعتبارها قوى تقف في وجه قوى اليسار المعارضة في الجامعة والانتخابات ،
وانما ايضا في الدور الذى لعبه الحزب الوطنى الديموقراطى في كارثة الزاوية
الحمرات بالذات ، وفي تخلى وزير للداخلية انذاك عن مسئولياته في المحافظة
على الامن والنظام لصالح للجماعات المشعة للنيران . ولقد كان السادات
ورجاله يتصورون انهم بهذا يدعمون سلطة للقوى للجديدة التى استولت
على الحكم بعد المرحلة الناصرية ويؤكدون دورهم تحت ستار حماية الاسلام
ويحرمون الصراع من منطلقاته الوطنية الى منطلقات طائفية غير مثمرة حتى
جاءت اللقطة النقيضة من جانب احدى هذه الجماعات بالذات في ٦ اكتوبر
سنة ١٩٨١ .

الآن وبعد ان انتهى حكم السادات مازالت المشكلة للطائفية قائمة كما
هى ولعل الاحداث الاخيرة التى جرت منذ فترة في بنى سويف والمنيا
وسوهاج وكفر الشيخ تكون دليلا ناصحا على ان كل العوامل التى تلد هذه
الصراعات الطائفية مازالت قائمة .

ولعل من المفيد الان وانا اختم هذا المدخل للعام لسلسلة الندوات التى
ترتيبها لجنة الدفاع عن الثقافة القومية في هذا الموضوع خلال الاسابيع
القبلية ان اشير الى بعض الجذور المطروحة المتصلة بهذه المشكلة ، والتى
بدون فهمها يستحيل علينا ان نفهم بعمق حقيقة هذه الظاهرة ، وبالتالي
طرق مواجهتها .

ولقد اشرنا من قبل الى قناعتنا بان ظاهرة الصراع الطائفي ليست
في الاساس ظاهرة دينية ، وان كان الدين يستغل فيها كقناع ، وان هذه
للظواهر هى في حقيقتها ذات جذور اجتماعية وثقافية .

واذا كان بعض المشاركين سوف يقومون في الندوات القادمة بالتعرض
بالتفصيل لهذه العوامل ، الا انه يحسن ان نشير الى بعض هذه الجذور
الاجتماعية والثقافية الواردة ضمن هذه الظاهرة .

لقد اشرت من قبل الى ان ظاهرة الصراع الطائفي التى تجلت في
اوائل القرن وخلال العشرينات وما بعدها والتى لعبت فيها احزاب الاقلية
والقصر وبعض كبار رجال الازهر وجماعة الاخوان المسلمين دورا وتبلورت
في محاولات احياء الخلافة والتى استغفقت منها دولة الاحتلال ، قصد بها
في الاساس ضرب وزعزعة مشروع « الجامعة الوطنية » في مصر الذى كان
قد تآكد بثورة ١٩١٩ بقيادة الوفد وما صاحبه من انتزاع الدستور كما
قصد بها طمس الصراع الطبقي لصالح للسراي وكبار الملاك والرأسماليين .

واستثمر هذا الصراع ضمن ألياته بعض الوقائع بأول الاستفادة منها في نجاح نيران القذافي * من هذا حقيقة أن نسبة التعليم في اوساط الاقباط كانت أعلى من نسبتها في اوساط المسلمين . وأن العلاقات الرأسمالية تنحيا بدأت تزحف على مصر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر كاستداد للنمو للرأسمالي الاوربي ، قد استغلت كلها بعض عناصر الاقباط سواء تلك التي تحولت الى البرودوستاتنية أو التي أبقت على ولائها للكنيسة القبطية . ولقد لعبت بعض العناصر - كما تشير كثير من المراجع - دورا هاما في توديع الانشطة المرتبطة بالرأسمالي المحتشد حول زراعة القطن بالذات من تنظيم الري بشراء المصنعات وتركيبها على الترع وبناء المحاليج لطحن القطن ، ومعايير نصب السكر ، ومعايير زيت بذرة القطن ، والتسليف لخصاب المحصول وتصديره والدخول في مشروعات تجارية جديدة عديدة جنبا الى جانب النشاط الزراعي . وفي هذا السياق تحول هؤلاء الزراعون أو التجار الى أعمال المقاولات في الأشغال العامة فمكرم عبيد - الأب - مثلا نذ هو وشقيق له أعمال الانشاءات في خط السكك الحديدية بين نجع حمادي والافصر ، وعند انقضاء المشروع كله قلده اللواءى « التوسام المجدى » وانضم عليه بالبكوية ، ومن أسماء العائلات التي برزت في هذا المجال - وفق كتاب طارق البشرى - ويصا وخياط وأبو طهينة في تجارة الانلشة والمائشة والغلال ، ويسبب العلاقات بين بعض أفراد هذه العائلات والجاليات الأجنبية ، أصبح بعض القيادات القبطية في المهيد وكلاء قنصل لندول أوروبية في ميسوط قبل ثورة ١٩١٩ . . .

وعندما ذهب بشرى حنا كقابلة وكيل وزارة الداخلية سنة ١٩١١ مستائنا في عقد المؤتمر القبطى وبدأ أن الحكومة تعترض قال لوكيل الوزارة انه « اذا أرادت الحكومة منع المؤتمر فسوف نرغم على الاحتفاء بأدائهم الندول التي يذيعها فريق منا » وكان هذا القول إشارة الى أن بعض أعضاء المؤتمر يهتمون بحماية الدول الأجنبية بوضعهم وكلاء قنصلياتهم في الصعيد .

وعندما ذهب وفد من أعيان الاقباط للتفاوض مع سعد زغلول على دخول قيادة للوفد سنة ١٩١٨ ورحب سعد زغلول بذلك وطلب منهم ترشيح واحد منهم لذلك مرشحوا واصف بطرس غالى ، لكن سعد زغلول كان ميالا الى ويصا واصف الذى كان حاضرا الاجتماع ، واعتذر ويصا واصف ، وكان من الدواعى التي أبداها أنه قنصل فخرى للولايات المتحدة في ميسوط .

غير أن الوضع في السنين الأخيرة ذو طبيعة مختلفة عن الاوضاع والجذور القديمة ، فالحاصل أن هذا الصراع في السنوات العشر الأخيرة وثيق الصلة بالتطورات التي حدثت في الاقتصاد المصرى . والسياسة المصرية في الانتقال من المرحلة الناصرية الى المرحلة الساداتية ، ومن المشروع القومى المبادئ للامبريالية وللقائم على اساس للتنمية المستقلة والبعيد العربى للتضال الى مشروع للتنمية والانفتاح والتسليم بالمشروع الصهيونى . وقد اقتضى هذا الانتقال اعادة تركيب الاقتصاد المصرى بما يسمح باستيعابه ضمن النظام الرأسمالى العالمى ، وتوسيع الفوارق الداخلية بين الطبقات الاجتماعية وضرب مصالح العمال والفلاحين ودعمها الى الخلف وتأكيد سيطرة شرائح اجتماعية جديدة ذات توجهات طفيلية مرتبطة بالمصالح الغربية . ومن شأن هذه التغيرات باللغة العمق أن تجفع بالفتات الحاكمة الى البحث عن ايدولوجية منيارة لايدولوجية للنظام الناصرى ذات الطبيعة المهادية للامبريالية وذات التوجهات الاشتراكية ، وقد وجدت الفتات الحاكمة للجديدة ذات الارتباط الوثيق بالغرب وبالمصالح الخليجية في ايدولوجية الاسلام السياسى منفذا لها واسلوبا لتدعيم موقعها في مواجهة الفكرية الناصرية ذات التأييد الشعبى والطبقات الأخرى .

وفي هذا الاطار والسياق التاريخى يمكن فهم ظاهرة الصراع الطائفى كاتخذت تواتج ازمة التحول للجديد الذى بدأ في مصر منذ سياسة الانفتاح .

لا أريد أن أطيل أكثر من هذا لأن المجال سيكون واسعا لمناقشة كثير من جوانب هذه الظاهرة ، ولاأنى مكلف فقط بتقديم بعض الجوانب المفيدة في بحث الموضوع دون ادعاء أننا نحتكر الحقيقة التى نأمل جميعا فى الوصول اليها من خلال الحوار . والسلام .

قراءة فى مسرح الحرب الإسرائيلى

سامح مهزان

أبى العزيز مند ما تقف على فبى
ميرزا ومتعبا وجد وحيد
وترى كيف يدفنون جسدى فى التراب
وانت واقف فوقى يا أبى
لا تقف حينئذ فتفوزا هكذا
ولا تهتد بنفسك
لقد أصبحنا الآن انسانا فى مقابل إنسان
وها هو زمن البكاء يا أبى

ان الرجوع الى المسرح الإسرائيلى فى فهمه لقضية الحرب لا يقصد منه توضيح دوره وتحيله ما لا يحل ، ولكن يكمن القصد من هذا الرجوع فى اظهار عمق التباين العربى- الإسرائيلى على المستويين الثقافى والحضارى .

وفى الحقيقة ينفرد المجتمع الإسرائيلى بخاصية فريدة فى نوعها ، فالإيديولوجية الصهيونية كانت سابقة على وجود المجتمع الإسرائيلى ، وذلك بعكس المعارف عليه ، حيث يوجد المجتمع أولا ، ثم توجد الإيديولوجية التى ترسم أهدافه وتحدد وسائله ، مما يعنى ان المجتمع الإسرائيلى قد نشأ وتكون تحت مظلة إيديولوجية فلسفية سياسية تحكم وتنضبط دينامياته الداخلية وتعمل على عزل أى بناء فكرى معارض أو مناقض ، اذ يعمل سدنة الفكر الصهيونى وحارثو البخور فى معابده على كبت أى من التيارات

الفكرية التي يشتم منها رائحة المعارضة ، وهذا ما يلاحظ في مجال الادب
بصفة عامة ، فالاعمال التي تتعرض بالنقد للمجتمع الاسرائيلي يتم خنقها
أو تجاهلها اعلاميا في احسن التقديرات .

وعلى الرغم من ارادتنا للنخ والتجاهل ، فان للادب تلك الطبيعة
الخاصة التي ينفرد بها اذ يوفر لرواديه اشكالا من الرموز والاستعارات نتيج
تخطيط الاسوار المضروبة من حوله والخروج الى التعبير عما يموج به المجتمع
الاسرائيلي من متناقضات ولكن دون مساس بالمرتكزات الفكرية الابدسية
التي يقوم عليها هذا المجتمع ، اى دون المساس بالمنطق الابدولوجي
للمسيونى .

وفي المعروف ان الادب الاسرائيلي بصفة عامة لا يمارس النقد الذاتي
الا في اعقاب الحروب ، حيث يجد الكتاب ان السياسيين أو القادة العسكريين
قد وطرهم في حرب كان يمكن تلافيها ، أو حين يجدون ان خسائرهم في
الارواح تفوق ما كانوا يتوقعون ، وهذا ما تؤكدته الشواهد المتعددة ،
فبعد رواية « يزهار سميلانسكى » المسماة « خربة خزعة » التي كتبها
وتدعى - من وجهة نظر اخلاقية عامة لا من وجهة نظر سياسية - بما اقترفته
العصابات اليهودية ضد السكان العرب للعزل من السلاح بعد حرب عام
١٩٤٨ ، لم يمارس الادب الاسرائيلي دوره في النقد الا بعد حرب عام
١٩٦٧ ، حيث كتب « علموس كينان » مسرحية « المصفاء يسوع يتحدثون
عنه » وكذلك كتب « خانوخ ليفين » مسرحية « ملكة الحمام » التي
عرضت عام ١٩٧٠ ثم اوقف عرضها بسبب سخريتها من الروح العسكرية
التي تمسبت في اعصاب المجتمع الاسرائيلي ، والتي بمقتضاها يتم التضحية
بالاجيال الجديدة التي ضللتها تلك الروح وقادتھا الى الهلاك المحتوم .

وفي مسرحية « ملكة الحمام » الحديد من الاغنيات التي تلمص من
الاشتبك القائم بين قطاع من الشباب الاسرائيلي ، والمؤسسة العسكرية
التي تتحكم في مصائرهم واقدارهم ، ومن هذه الاغنيات اغنية « ابي العزيز
عندما تقف على قبري » ورد فيها ما يلى :

ابي العزيز عندما تقف على قبري
عجوزا ومتعبا وجد وحيد
وتري كيف يدللون جسدی في التراب
وانت واقف فوقی يا ابي
لا تقف حينئذ مخورا مكذبا
ولا تعدد بنفسك

لقد أصبحنا الآن انفسنا في مقابل انفسنا
 وها هو زعن البكاء يا ابي
 منعذ اسمح لعينيك ان تبكي على عيني
 ولا تصب من اجل كرامتي
 شيء ما كان أهم من الكرامة
 ملقى الآن عند قدميك يا ابي
 ولا تقل انك ضحيت
 لان من ضحي هو أنا
 ولا تقل جرة أخرى كلمات عاليات
 لانني الآن جد قصير يا ابي
 ابي العزيز تنوما تقف على تبرى
 مجوزا ومحبيا وجد وحيد
 وتري كيف يدلون جسد في التراب
 لطلب مني منعذ الصبح يا ابي

بين موت وموت

وجد الفرد الاسرائيلي نفسه بسبب من الحروب التي لانتتهى وبسبب من
 تصاعد عمليات المقاومة بعد حرب عام ١٩٦٧ محاصرا بين الموت الذي
 يفرضه عليه وجوده واغتصابه لارض الغير ، والسياسات الصهيونية التي
 تدفعه لتحقيق اطباعها والتي لا تستقر على ارض الواقع ، مبدأ التآكل
 في بنيته من الداخل ، وهذا ما عبر عنه « حاييم ليفين » في الاغنية السابقة
 حيث يمثل الاب فيها المؤسسة العسكرية الصهيونية التي تجبر الابن الممثل
 للشباب الاسرائيلي على الانصياع لمخططاتها للتوسعية ، وبذا تضعه في
 تابوته ثم تتباكى عليه بعد ذلك .

وبالاضافة الى النقد الذاتي الذي يعكس انفصاما على مستوى
 الشخصية وتهددا على مستوى المجتمع بأسره ، نجد ان الاب الذي يتبنى
 وجهات نظر العنصرية الصهيونية ويتحيز لها ، ويتصدى بالحاول
 والاقتراحات ، لما يعترضها من مشكلات ، يكشف أثناء ذلك عن حجم
 هذه المشكلات ذاتها وطبيعتها ، وهو اذ يدافع عن مواقف ما يضطر الى
 الاشارة الضمنية الى الحقائق والميول التي يدافع ضدها .

واهم ما يستلقت النظرة في مسرح الحرب الصهيوني ، هو انه يبره
 من حالة الحصار ، تلك الحالة التي تتمتها المؤسسة العسكرية الصهيونية
 لتقهش في اعصاب الاسرائيليين وبذا يتسنى لها ان تماطل في تقليدية

احتياجات اليهود الاقتصادية وإطاعتهم ، كما يتسنى لها تعطيل أى تناقضات على المستوى الطبقي ، وهذا ما يؤكد بعض الاسرائيليين أمثال مردخاي بنطوف اذ يقول :

« لا شك ان الكثيرين يعرفون القاعدة التى نقول ان الخطر اذا جاء من الخارج فإنه يخلق فى الداخل عقلية الحصار التى لا يمكنها ان تنفرد الى نضال طبقي أو الى كفاح من أجل تحقيق الاشتراكية » .

ان المؤسسة العسكرية الصهيونية بغرسها لعننى الحصار فى نفوس الزهود وأعضائهم انما تدفعهم الى الحرب وإلى العدوان ، تحت عنوان الدفاع عن أنفسهم ضد خطر الإبادة ، كما انه عبر معنى كالحصار تستبقى الروابط الصميمية بين اليهود وتستبعد كافة عوامل التطلّع التى تهدد المجتمع الاسرائيلي من الداخل .

ان كافة الوسائل الثقافية فى اسرائيل يتم توظيفها للإكريس مشاعر مثل الخوف والقلق لدى لليهود ، اذ تعمل جميعها على تفشيط الذاكرة اليهودية ، فتظل على وعى بما تعرض له اليهود فى فترات زمنية مختلفة وخاصة على أيدي النازى . ان شعار لليهود الاساسى فيما يتعلق بتلك التحولات هو « لن ننسى ولن ننسى » ، لذا يحيون فى كل مقام ذكرى ضحاياهم ، أثناء ذلك تتعمل كل مرافق للحياة فى اسرائيل .

ان الشعور بالجزلة والحصار يعد المكون الرئيسى فى بنية الانسان اليهودى فى فلسطين المحتلة ، ومن هنا نشأت المقولة التى تذهب الى « ان لليهود ينقلون جيئواتهم معهم انى تحركوا » ، وهى مقولة ترجع الى العلاقة بين لليهود والشعوب الأخرى التى عاشوا بين طهرانيا ، وخاصة فى أوروبا الشرقية وروسيا حيث ضورت هذه العلاقة فى صورة عدا بين اقلية مطاردة (بفتح الراء) تدفع عن نفسها (لليهود) ، فى مواجهة اقلية مطاردة (بكسر الراء) ومهاجرة . وقد جاء لليهود فلسطين وهم يحملون هذه الانكار النمطية عن الاقلية المطاردة (بكسر الراء) والاقلية المطاردة (بفتح الراء) . ومن هنا نشأت شخصية العربى المطارد (بكسر الراء) فى الادب العربى فى فلسطين ، وهو ما يعترف به الناقده الاسرائيلي جرشون شاكيد حيث يقول :

« أولا وقبل كل شئ ، استمر الشعور بالاضطهاد الذى احضر الى البلاد على ايدي مهاجرين مشبعين بتجربة (البلاشفة والاوكرانيين) التى يبدو انها عادت وتحلقت فى شخصية المطارد العربى » .

لقد أصبح للعربي في روايات وقصص الاستيطان ، في المرحلة السابقة على إقامة الدولة في عام ١٩٤٨ ، هو العدو الذي يطارد اليهودي ، فهو دائما ينف خارج المستوطنة مهددا اياها بالفتنة والدمار ، بينما يدافع اليهودي من داخل المستوطنة .

ولقد اعتقد بعض الاسرائيليين انه قد حدثت عملية تبادل للدور ، في السنوات التي تلت حرب ١٩٤٨ مع تحول الاغلبية للمربية الى اقلية من جراء عمليات اللزوح ، وبالتالي وجد اليهودي المطارد (بكسر الراء) والعربي المطارد (بفتح الراء) ، غير ان هذا الاعتقاد - كما يرى كاتب هذه الدراسة - غير صحيح على اطلاقه . فقد يصدق على العربي الفلسطيني داخل « اسرائيل » ولكنه لا يصدق على العربي خارج اسرائيل ، فقد ظلت صورته هي صورة العربي المطارد (بكسر الراء) ومهما استمرت تيمة للحصار في الادب الصهيوني بصفة عامة والمسرح بصفة خاصة ، حتى بعد عام ٦٧ وهزيمة العرب في مواجهة اسرائيل ، ويؤكد هذا الرأي الناقد الاسرائيلي اهود بن عيذر فيقول :

« في ادب الجول الاخير ، في الفترة الخاصة بسنوات الحصار حتى ١٩٦٧ ، كان العربي في الاتهم الاغلب هو تلك الوقوف عبر الحدود المتسلل المهدد . كان تعبيرا عن ملح كوني مما يحق باليهود الاسرائيلي ولا يمكنه من ان يحيا حياته حسبما كان يريد . فشخصية العربي لم تكن قضية اخلاقية انما كانت انعكاسا للخوف الموجود في نفس البطل اليهودي » .

الحصار

وهكذا عمد الادب الاسرائيلي - بتخريض من صانعي القرار السياسي - الى تثبيت مفهوم الحصار لدى اليهود في فلسطين ، فبعد هذا المفهوم يمكن اشارة دوايح الخلاص ، الذي لن يتم الا بالتوسع ، فاليهودي عليه ان يقتل ، حنقر للعاطف ، يعتمد على القوة والغزو ليحقق الامان ، لانه ان لم يفعل فسيتعين عليه البقاء في هذا الجيتو الجديد والكبير المسمى بفلسطين . ان العدوان على الآخرين ، واشغال للحروب والتسبب في الدمار ، يعني لدى الاسرائيليين منتهى الامان والسلام ، فالحرب هي الخلاص من الشعور بالحصار ، وهذا ما يتضح مرة اخرى من كلام الاسرائيلي اهود بن عيذر فيقول :

« بعد حرب ٦٧ ترسخ الشعور بأن العدو للرايض على الحدود القريبة قد أزعج ، لم تعد الكالستروفوبيا قوية بدرجة كبيرة ، بالفعل لم يزل حائط العداوة قائما لكنه موجود في مكان أكثر بعدا . كان هناك شعور ما بأنه داخل أرض اسرائيل الكاملة مستحدث شيئا فشيئا نفس العملية التي سالت داخل حدود اسرائيل الصغرى قبل ذلك ، فالجبهة والعلاقات بين اليهود والعرب تمر بعملية ترويض ، بتكيف متبادل ، هذا هو السلام للصغير . »

والحصار كما يستدعي العدوان ، فإنه يتطلب التضحية ، ومن هنا يرتبط المسرح الصهيوني ارتباطا عضويا بالتوراة ، فقصصة التضحية بإسحاق بمصرين ويمجد توظيفها عدة مرات منذ عام ١٩٤٨ كما حدث في مسرحية « في صحارى النقب » للكاتب الاسرائيلى ايجال موسنزون ، وفي مسرحية « الجوكر » للكاتب يهوشع سوبول .

أن المسرح للصيوني جزء لا يتجزأ ولا غنى عنه استخدمته الصهيونية السياسية على أوسع نطاق ليس فقط لخدمة حملاتها الدمارية ولكن أيضا لخدمة حملاتها السياسية والعسكرية ، فالعرب وما يسميه من أخطار هي وحدهما التي يمكن أن تكفل استمرار وجود نوع من التمسك بالاجتماعى بين اليهود المختلفين في كل شيء ، والا انفجرت التناقضات القائمة بالفعل بينهم ، مثل تلك القائمة بين اليهود الغربيين واليهود الشرقيين ، أو القائمة بين اليهود المحافظين ، واليهود العلمانيين ، بما سجد الكيان من داخله بالانهيار . ان الفكر الصهيوني يعتقد أنه كلما ازدادت علاقات اليهود بمحيطهم سوءا كلما زاد تمسكهم بأنيتهم وتوقعهم داخل أرض فلسطين .

ومن الملاحظ على مسرح الحرب الاسرائيلى ، أن أحداثه في الاغلب تدور في مكان واحد لا يتغير ، فتغير المشاهد هو في دخول الشخصيات أو خروجها فقط من على خشبة المسرح ، في حين يظل المنظر كما هو دونما تغيير ، وهذا الكيان قد يكون غرفة أو موقعا حصينا أو مستوطنة « يحاصرها الاعداء » ، وهو يمثل ملأذا لشخص المسرحيات ويحميها مما يحيط بها من شرور في الخليلج .

ويلاحظ أيضا على مسرح الحرب الاسرائيلى توظيفه لحدثين ، الاول خارجى ويمثل في الحرب ، والثانى داخلى هو انعكاس للحشد الفارضى على نفوس المتواجدين داخل المكان الذى يعانى من جراء الحصار ، وهذه

السمة قاسم مشترك في مسرح الحروب الاسرائيلي ، بدءا من المسرحيات التي يطلق عليها للصهاينة « مسرحيات حرب التحرير » ومنها مسرحية « في صحارى النقب » ومرورا بالمسرحيات التي ظهرت في اعقاب عام ١٩٦٧ ، وانتهاء بالمسرحيات التي ظهرت في اعقاب حرب أكتوبر ١٩٧٣ .

وفي مسرحية « في صحارى النقب » نجد انها تتكون من حدين : خارجي وداخلي ، مستوطنة يهودية في معركة ضد العرب (حدث خارجي) ، صراع داخل المستوطنة (حدث داخلي) ، ومذائق الحداث يأتذان في التصاعد حتى نقطة لقائهما في نهاية المسرحية .

والمسرحية بها العديد من الشخصيات الرئيسية مثل ابراهيم قلند ، الكيبوتس وابنه دان ، وزوجته ربيكا ، وابتهار وهو عضو هام في الكيبوتس وابنته جاليا ثم بنيامين وهو احد اعضاء الكيبوتس وزوجته روت ، وشخصيتهما اقل من حيث الامة من الشخصيات الاخرى فهما يرقبطان بالحدث برابط هامشي فقط ، فعندما يصاب بنيامين بآصابات بليغة ، يقتل داني الذي اختبر لينقله الى المستشفى أثناء محاولته اختراق العنصر المضروب حول المستوطنة ، فداني هو القربان للترجيدي للحدث الداخلي . اما بنيامين فليس سوى حادثة درامية أكثر من كونه محوراً داخل الحدث . ومن الشخصيات أيضا شوش وهي من قولات اللباس (الصاعقة) وقد قصد المؤلف بها أن يعقد من قصة الحب للدائرة بين دان وجاليا ، فشوش تحب دان هي الاخرى ، أي أن ايجال موشنزون يحاول أن يطرح الحب هنا من منظور تشيكي ولكن لم يوفق ، إذ جاء هذا الطرح غير فعال من الناحية الدرامية وهامشيا الى حد كبير ، فلم يكن بمثابة الكافذة التي نطل منها على الحياة اللبائنية لشخصيات داني ، جاليا ، شوش .

ومنذ بداية المسرحية نجنا امام خليط من التقريرات مع عناصر فوتوجرافية حيث لا توجد مشاكل فعلية لنما أحاديث فارغة عنها ، ويبدو ذلك واضحا من الحديث الذي دار بين دان وجاليا ، عما قام به الاول من نقاذ لافلال المستوطنة من الحصار دون أن يكون لهذه القصة أي أهمية فيما يتعلق بمصير للشخصيات في المسرحية :

دان : كان هناك طفل اراد أن ييكي ، لكني ... ليبيكته بطريقة ... كيف تسمون هذا في السينار ، بطريقة نفسية .
جاليا : بشرفك ؟! لبيكته ؟! كيف ، كيف كان هذا ؟ لماذا تبيكت وتقول ؟

دان : ما رأيكم فيها ؟ توقفنى فى كل لحظة - تسال وتسال ، ولى :

للنهاية - لم أنت صامت !!

جاليا : ما لنت تتوقف مرة أخرى • ملاحيت ؟

دان : قلت له يا حبيبى ، هنا يوجد مصريون ، هنا توجد دنابات

ومدافع ، اذا لم تسكت ، ساكسر ربك ! ففسد تعلمت

مصارعة يابانية •

ويتطرق جيت دانى وجاليا الى علاقة الحب التى تجمعهم ، ومما اذا كانت جاليا قد اخبرت اباما بهذا الموضوع ، ولكن تخبر جاليا دان بأن ثمة خلافا قد وقع بين ابويهما - ابراهيم وايتمار - وان والدهما - ايتمار - يتهم والده - ابراهيم - بالتقصير ، ولذلك أثرت الا تتحدث اليه فى مثل هذه الظروف •

وطوال المسرحية لم يعطى مونسون علاقات العداء بين الآباء فى اشكالية واحدة مع علاقات الحب بين دان وجاليا ، اذ يأتى الحدث الخارجى بمثل فى اللصص واصوات الطلقات خارج المستوطنة ليقطع تطور الحدث الداخلى ، مانعا وصوله الى ذروة درامية ، مقصدة الخلاف بين ابراهيم وايتمار المتداخلة والمتقاطعة مع قصة الحب بين ابنيهما ، تتوقف حين نسمع اصوات المبارك بالخارج ، ولذا يظل هذا الرباط الخارجى ، متحكما فى شخصيات المسرحية ، محولا للصراع بين ابراهيم وايتمار ، والحب بين جاليا ودان الى مجرد « ترقيعات » فى بناء المسرحية •

وتجى بداية الاحداث الحقيقية فى المسرحية فى المشهد الثامى فى الفصل الاول ، عندما يتلقى ابراهيم قائد للكيبوتس (المستوطنة) رسالة غير الراديو تنفيذ بانهم محاصرون :

راديو • رجل : الو ، ابراهيم ، الو ابراهيم • اجبرنا على

ترك الموقع ١٠٥ ، يوجد قتلى وجرحى • اجبرنا على

ترك الموقع ١٠٥ يوجد قتلى وجرحى • انتم فى الواقع

محاصرون ! انتم فى الواقع محاصرون •

ويستمر المؤلف فى استكمال الملامح للحصار ، فعلى هؤلاء المحاصرين أن يكتفوا اوضاعهم بانفسهم ، فلن يتلقوا أى مساعدات خارجية ، وعلى قائد المستوطنة أن يقرر الانسحاب منها أو للبقاء فيها ، وذلك خلال عشرين دقيقة • وبذا المؤلف يتقدم بنا باتجاه الصراع الاساسى فى المسرحية وهو الصراع بين من يؤيدون الانسحاب على أساس أنه يكفل إعادة تشييد

المستوطنة في المستقبل (ايتمار) وبين من يؤيدون البقاء ، الذي يعنى انتقاد
النقبة من الوقوع في ايدي « الاعداء المصريين » . وفي سياق المواجهة بين
ابراهيم وايتمار يتهم الاول الثانى بالعمل على غرس كافة المشاعر السلبية
في نفوس المحاصرين :

ابراهيم : بالنسبة لك يا ايتمار لقد تسلمت تفويضاً كاملاً من
المستوطنة ومن الجيش ، وأنا استخدم هذا التفويض ، حتى
إذا لم يرق في عينيك ! دعوت للتشاور ولاتخاذ قرار لاني
قبيل التفويض للدفاع عن المستوطنة لا لاختلافها . انتم ؟
انت تبث السموم واليأس وعدم الثقة في قلوب الرجال .

ويجابه ايتمار ابراهيم متهما لياه بالعمل على التضييق على
سكان المستوطنة لتحقيق طموحاته العسكرية المشكوك فيها :

ايتمار : انت تعلم اننى لم اوافق ايضاً على كلامك في المياضى . فيما
يتعلق بنقل الاولاد ونقل الساكنات لم اشأ أن انتقض من
صلاحياتك أمام قائد الفصيلة ، لكن الوقت الآن جد متأخر ،
انت تدمر المستوطنة ! أنت تفضل طموحاً عسكرياً مشكوكاً
فيه على المستوطنة كجسد حي .

مرة بعد مرة جئنا للحدث الخارجى لينح وصول الخلاف بين ايتمار
وابراهيم لثروة درامية ، فالخلاف بينهما يتم تجاوزه عندما يقوم « المدعو »
بشن غارة على المستوطنة ، تلك التي يصناب انقاماً بنيامين الذي يظن
قبل سقوطه بهشياً عليه أن خسارته وادى بوثيف الذي تدور حوله المارك
والواقعة في نطاقه المستوطنة ، تعنى خسارة الحرب .

وفي الفصل الثانى لا يمل المؤلف من تكرار الموقف التي طرحها في
الفصل الاول ، فالخلاف بين ابراهيم وايتمار كما هو ، ويتوقف الحدث تماماً
تحت وطأة الريبورتاجات والاحاديث المملة عن الايام السعيدة التي شهدها
المستوطنة قبل هجوم المصريين ، وكيف كان المستوطنون في ايام السنين
بغتمسكون ثم يتوجهون سعداء متعطرين الى قاعات الطعام .

ويعاني ابراهيم في الفصل الثانى ، صراعاً داخلياً بين حبه لابنه دان
وبين واجب ، اذ يوجد جرحى ولا بد من نقلهم على وجه السرعة الى خارج
الحصار ومن هؤلاء الجرحى بنيامين ، في حين لا يوجد سائق على شيء من
الخبرة والدراية ، ولكن يعلم ابراهيم - في نفسه - أن ابنه دان هو هذا
السائق ولكنه يخشى أن يقتل في هذه المهمة ، ولكن سرعان ما يتغلب
ابراهيم على ضعفه الابوى ويقرر ارسال ابنه في مهمة نقل الجرحى ، وهو

يخاطب جالينا محبوبة دان محاولا إقناعها بما اعتزمه ولتقواه . وهنا
يعلن لنا المؤلف ليجال موسنون الى قصصه للتضحية بأجرام جبال
إبراهيم الذي يقدم ابنه اسحق قربانا لله :

إبراهيم : جالينا انتصتي . لا بد من نقل جرحانا الليلة الى
المخرة ، الى المستشفى . حالة بليامين خطيرة جدا
توجد خطة لاختراق خطوط العدو في الشمال ، من
الطريق للترابي ، بالتقريب من المنحل ، وذلك لنقل
الجرحى بالسيارة .

جالينا : عمل خطير جدا ، حسبما أعرف .

إبراهيم : خطير جدا ، بدون فرصة للنجاح لتقريبه . ثلثمائة متر
فقط ، لا أن كل خطوة هي الموت .

جالينا : لكننا مضطرون الى إخراج الجرحى .

إبراهيم : مضطرون ، منك حق . اتعرفين يا جالينا أن دان يجب
أن يتوكل هذه السيارة .

جالينا : ألا يوجد سائق آخر يا إبراهيم ؟ نحن - أحكي لك
دان ؟

إبراهيم : نعم أحكي لي . أحكي لي يا جالينا - لا يوجد سائق
آخر يجب أن يتوكل للسيارة .

وفي الفصل الثالث ، يقتل دانيال في لحظة اختراق الخطوط لاختصاره لانتقال
جرحى المستوطنة منهم بولامين . ويحاول إيتار ولد جالينا أن يخرجها
من حزنها ، إلا أنها تطالب باحضار جثة دان « فالعدو » يمثل بحث
« الشهود » علي حد تعبيرها . ويطلب إبراهيم أيضا ضرورة احضار
جسد دان ليغفر في وادي يوثيف ، وهو في مطالبته هذه يجلل على توحد
اليهودى بالقدس حبيبا او ميتا ، وفي نفس الوقت يستحضر الموقفية
للكلاسيكية « لأننا نجونا » نفسها يطالب إبراهيم باحضار جسد دان
ليعلن فهو كانتيجونا التي تطالب بدفن أخيها .

وفي الفصل الخامس عشر ، يتلاد « إيتار » مع بعض
الجنود باحضار جسد دان ، إذ يقومون باختراق الحصار بما يعني أن
المواجهة بين إبراهيم وإيتار لم تحظ بتطور حقيقي ، وإنما يتم تجاوزها
عبر هذه المبادلة ، لذا يتضح أن ما حدث طوال المسرحية بين « إبراهيم »
و « إيتار » إنما هو سوء فهم فقط ولا يستند الى أسباب حقيقية .

ومع غسق أبراهام وليتمار تلتقي الخبر بان المدة قد جاء وان جيش الصهاينة سيبدأ في الهجوم على « الجنود » مع فجر الفد ، وبهذا لا تسقط المة توطئة .

ان الحرب وحالة الحصار كحدث خارجي لم تنجح في الرباط بين الاحداث العرضية والتفرقة التي تتكون منها المسرحية ، مثل الخلاف بين ابراهام وليتمار ، وقصة الحب بين دان وجاليا ، وحب شوش لدان ، والصراع النفسي الذي خاضه ابراهام بين عاطفته تجاه ولده دان ، وبين واجبه الذي يفرض عليه ان يرسله في مهمة يواجه فيها الموت ، ولهذا لم تنجح تلك الاحداث بتطور فاعلى ، ومن ناحية اخرى اكثر مؤلف المسرحية من وصف ما يدور في الخارج ، فالشخصيات التي تدخل الى خشبة المسرح الانفعال شيئاً سوى تقديم تقارير عن الوضع في الخارج ، والشخصيات في صحارى القلب لا تستخرج الا كشهود على وضع خارجي .

من التداخل للخارج

ان روح الماساواة تفرض ظلالها على المسرحية ، فهي تنتهي وكل الشخصيات تظهر معناها الحقيقي الطيب ، المستبد دوماً للفتحية من اجل بقاء المستوطنة ومن اجل فك حالة الحصار ، مما يؤكد ان الحركة الدرامية المتكررة في مسرح الجرب الاسرائيلي منذ عام ١٩٤٨ انما هي حركة من الداخل للخارج فرجال الكيبوتيس مغرورون عميقا داخل خنادق ويطلبون الى الخروج لوجه الارض . وقد استمرت تلك الحركة الدرامية حينئذ مسرح الاسرائيلي بعد عام ١٩٦٧ ، كما نلاحظ في مسرحية « ليلة من مايو » مؤلفها اوب يهوشوع ، وهي مسرحية تقع أحداثها في قرية قديمة وابطالها سبعة هم : ترتسياه ليفين ، ولخوما ابينوعم شارير ، والزوج السابق لترتسياه وهو عميقام جلمد ، والزوج الحالي لترتسياه وهو الدكتور آساف ليفين ، والمجوز راحيل شارير والدة كل من ابينوعم وترتسياه ، ونعمى عشيقه ابينوعم ، ونوعام صديقة عميقام جلمد .

وقد حافظ المؤلف على وحدة الزمان بالاضافة الى وحدة المكان ، فزمن المسرحية هو ليلة ٢٢ - ٢٣ من مايو سنة ١٩٦٧ ، فالاحداث تستمر لمدة اثنتي عشرة ساعة اي من الساعة السادسة مساء الى الساعة السادسة من صباح اليوم التالي .

وقد لجأ اوب يهوشوع الى توظيف عناصر تشكيلية ذات معان رمزية ، ففي مؤخرة المسرح توجد نافذة كبيرة تنمكس عليها الظلال

الكثيفة للأشجار كرمز للجessar السري المحقق بهم ، فالحديقة التي تمثل البساط للخيارجي تهدد ونجه الغرفة .

وتستخدم « ليلة من مايو » شكل الدراما المائيلة لتعرض للعلاقات الاجتماعية المتفصيلة والمتنوعة في المجتمع الإسرائيلي والتي من المفترض أن يمثل الحدث الخارجي « الحرب » على ايصالها أمام نفسها فاصنبا امامها جقباتك الامور البسيطة والاساسية ، فاصنبا الطريق على التفتيدات التي تعرض قياس علاقات انسانية حقيقية .

في هذا المسرحية بوصول البينوعم شاربير الى منزل العائلة الكائن في القدس ، والذي يتقيم فيه اخيه ترتساء وزوجها آساف واهم راحيل ، وفهم من الحوار أن الحرب وشيكة . ويخبر البينوعم ترتساء أن زوجها السابق عقيم قديم عايد الى اسرائيل ، فتؤكد ترتساء أن الحرب ستنتهي إذ أن عقيم هذا لديه حاسة لشم مثل هذه الامور ، ويتطرق الحديث الى الجرح البادي على مجيئهم ، فيخبرها هذا أنه قد تشاجر في المطار مع بعض سكان المستوطنات النائية ، حيث أعرب عن توطئه الهزيمة أمام العرب إذا ما قامت الحرب ، إذ قال : « لا أيها اليهود ، هذه المرة ستخسرون » ، فما كان من هؤلاء المستوطنين الا أن ضربوه وكانوا يكفكون به . وتعلم من الحوار الدائر بين آفي وترتساء أن زوجها السابق عقيم كان في أفريقيا لمدة خمس سنوات في مهمة تحت اشراف اللوبنسكو المختطف على النكلور الافريقي من الكيباع والتزييف ، ويقترح آفي على ترتساء دعوة عقيم ، فتعطيه رقم تليفون ابن عم له ينزل عليه عقيم ، ثم يصل انتفاء زوج ترتساء ، ويبدو أن الصلة بينه وبين البينوعم متوترة وتكتنفه لا تعلم لماذا ، ومن الحوار بينهما يؤكد البينوعم امتقادة بأن العرب سيذهبون الاسرائيليين إذا ما نشبت الحرب . ويطلب آساف من ترتساء تحضير بعض الحاجيات التي ستلزمه في نوبته بالمستشفى حيث يعمل طبيباً للأمراض النفسية والعصبية ، ويحدث آساف انتفاء ذلك عن الفحوصات الطبية التي أجريت للأم « راحيل » تلك الفحوصات التي اثبتت تعرضها للامام لذ تخيل أن اناسا صغارا يجرون ويففزون بين قدميها ، وهي تخشى دائما أن تدوسهم .

وعندما يذهب آساف للعمل في المستشفى ، يصل عقيم الى المنزل وبصحبة نوعا وهي فتاة صغيرة ، تبلغ من العمر ثمانية عشر عاما ، وتبني أن تظهر مغنية ، لذا توافق عقيم الذي تعتقد أنه سيمسحها تلك الفرصة باعتبارها شاعرا . فناديا ، وبعدها يلتقي عقيم بترتساء ،

يطلب ايضاً ان يقبلها على شفتيها ، ولا تجدي ترتساء اعتراضاً ما على سلوك احياء الشاذ وغير المراد ولا المفهوم :

عميقام : (بخجل الى ترتساء التي تتقدم نحوه) كيف حالك يا ترتساء ؟
ترتساء : كيف حالك يا عميقام (يتصانحان بالايدي) .

ايضاً : تبا لكما ، تعانقا ، ما هذا ؟ قبلها ! (عميقام يقترب ويقتطعا على جبينها) بقوة ا على الشفتين ا بعنق . . . (عميقام يقبلها في فمها) هكذا . . . بشرى لم يتغير .

ويقتفص عميقام البيت ، ويعلن لورثينا ما لم يتغير فيه ، ولكن تنبيه ترتساء ان هناك حوايط ازيلت ، مما يبرز الى السطح الحواجز الشخصية وتقويضها ، ان كل الموجودين في منزل عائلة ليفين من سكانيه او من الوافدين عليه سوف لا يكون في مستطاعهم ان يحولوا دون ان يطالع الآخرون على ما فيهم من ضعف ، اذ تنتهك خصوصية كل فرد منهم ، ولا يعود في استطاعته تحقيق القدر اللازم للكرامة للشخصية .

ان اوب يهوشع ياخذ في التركيز على معنيين رئيسيين في مسرحية « ليلة من مايو » الأول هو الحصار ، الموجودون داخل المنزل سجناء ، والثاني يكمن في تدمير الحواجز الشخصية ، بفضل ازحام هؤلاء السجناء في بيئة منغلقة ، ان ازحامهم ينتج مركبا ينهش الانسان نفسياً واجتماعياً وروحياً وجسدياً بحيث تتولد مأساة انغلاق *Sholem* من شأنها ان تضخم من القوة التدميرية للبيئة الانسانية .

ويستخدم المؤلف جهاز الراديو للربط بين ما يحدث في المسلم الخارجي من حوادث تتعلق بالحرب - مثل الاعلان عن اغلاق مضائق تيران في وجه الملاحه الاسرائيلية - وانعكاس تلك الحوادث على سجناء الغرفة في منزل عائلة ليفين ، ولكن تظل المسافة بين الصالحين الداخلي والخارجي باقية ، فالحرب هنا ايضاً تبقى كشيء خارجي ، شيء يجعل الشخصيات تتغزى الى الراديو من حين الى آخر لسماع الاخبار ، او تستبقي الطبيب في نوبة عمل دائمة . ولكن باستثناء ذلك ليس لها وجود حقيقي .

وتخبر ترتساء عميقام انها انجبت ولداً ، ولكننا لا نراه امامنا على الاطلاق ولا يتطرق الى اذاننا صراخه . وتفقد الشخصيات في هذه المسرحية الى الولد او الطفل مما يشكل رمزا لحالة الحرب والخوف وعدم الثقة في المستقبل وغيرها من المشاعر السلبية التي تفرضها حالة الحصار المضروب حول المجتمع الاسرائيلي .

• والواقع أن للشك نقابنا ، عما إذا كان طفل ترتساء من آساف ،
هو طفل حقيقي يجب على أرض الواقع لا في خيالات هذا المحيط المسجين ،
وهذا ما يؤكد كلام ابيנוعم نفسه عن الطفل :

ابينوسهم : من غير الممكن أن نشعر بأنه يوجد طفل في هذا البيت . إننا
هنا منذ عشر سنوات ولم أسبح صوبنا ، طفل صامت لا يبكي
ولا يصرخ ، يبدو أنهم يصيبون له النوم في اللبن .

• ويصير رج عقيم وعقماءه - الاسيب التي أدت الى طلاقهما ،
وكانت خيانة عقيمهم لقرتساء ، قللك التي جر ابينوس عقيمهم اليها ،
وزنانه فيها ، ثم راح يقص على قرتساء قصة هذه الخيالة ، أثناء استكمام
عقيمهم للاحتياط ، فما كان من قرتساء الا أن انتهت حياتها الزوجية معه ،
متضرعة ومستجيبة في تلك الرغبة التيها ابينوس ، مما يجعلنا نفكر
لماذا يحاول ابينوس بعد ما تحقق له ما أراد بشأن انفضال
قرتساء عن عقيمهم ، أن يمدحها ليه مرة أخرى ، فهل هي ليست سعيدة
مع زوجها المثالي العقيم النفساني آساف ؟ ان آب يهوشع لم
يكشف شيئاً عن حياة قرتساء وآساف معا ، وبالتالي لم نعرف للسبب
الذي من أجله يستجيب عقيمهم وقرتساء لهذا الحب .

لقد أراد آب يهوشع من وراء شخصية ابينوس أن تكون صورة
نمطية للفرد الاسرائيلي الذي تجسد فيه شروط الوضعية الاجتماعية
والثقافية ، فحالة الخضار تولد لديه الرغبة في تدمير ذاته وتكمير
شخصيته المسجين ، تلك الرغبة التي ظهرت في معرض حديثه عن الوضع
الغنياني ، حيث جاء على لسانه « هذه المرة سيدمر وقتنا » وهو يقصد
بذلك الامر بكل تأكيد ، ومن هذا المنطلق يأتي تلاعبه بمصادر الشخصيات
في المسرحية ، إذ يطلق أخته من زوجها الاول ، ثم يسعى لتعطيلها من
الثنائي لانتمائها للزوج الاول عقيمهم ، ولكن تبقى زخود فعل باقي
الشخصيات في المسرحية ، تجاه ما يفعله ابينوس ، فهذه الشخصيات تبدو
« لينة » ، وكلها قد برجت على الاستجابة لكل ما يأتيه من
أفعال تتفق أو لا تتفق مع أهدافهم ، ولذا فالامر ينبع بالتأكيد من نقاط
صمت في الشخصيات وفي العلاقات المتبادلة بينهم ، ولكن جيتذ كان
على الكاتب المسرحي أن يظهر لنا ما هي نقاط الضعف هذه ، وهو
الامر الذي لم يفعله .

وفي المسرحية شخصيات أثقلت كاهلها مثل نوحاه رفيقة. عميقام ونعمى عشيقة ابينوعم التي تتكفل بأعلائه ، فمثل هذه الشخصيات لأهمية درامية لها ، فـشخصية الفتاة نوعاً غير واضحة لأنه بالفعل لم يطلب منها أى شيء ، وهى ليست شخصية ايجابية وليست حتى سلبية وهى لذلك ليست شخصية مسرحية وكذلك لم يفصح المؤلف عن الدوافع التي تجعل من امرأة مثل نعمى على استعداد للتفانى عن كرامتها للشخصية ، وتحمل حماقات شخصية مجنونة مثل ابينوعم الذى قام بطردها من المنزل ، مما جعلها تقضى لليل نائمة على سلم البيت ، ان شخصية مثل نعمى كان من الممكن أن تلعب دوراً الكبر في المسرحية من ذلك الذى لعبته الأم على سبيل المثال ، فالأم لم تفعل شيئاً على الإطلاق ، ولم تؤد وظيفة فعلية في دفع الحدث الى الامام ، أو في توضيحه ، فقط تدخل وتخرج في شكل هو خليط من الجنون وحدة الذكاء .

الخلاص بالحروب

ان الواوئد الجديد - القديم (عميقام) اذ يصل الى منزل عائلة ليفين ، يبعث ذكريات الماضى من رقادها الطويل في عقول باقي الشخصيات ، ليمتزج الماضى بالحاضر المعاش ، فيفقد قوته ونظايمه ، وليسيطر هو وحده على الجميع .

ان للشخصيات لدى أ.ب يهوشع في مسرحية « ليلة من مايو » تتوزع بين الواقع الذى تحياه بالفعل ، والخيالات التي تتأبها ، وتلتظها جميعا الرفضات المجنونة غير القابلة للتفسير ، فهى شخصيات تتحرك بفعل الدوافع المكتوبة في اللا وعى وهى دوافع مريضة بفعل حالة الحصار التي تعريشها هذه للشخصيات ، فالحصار على مستويين داخلى وخارجى فالوضع يضط من الخارج والبشر في الداخل .

ان كل شخصية من الشخصيات التي تتألف منها مسرحية « ليلة من مايو » تحاول أن تفرض سطوتها وسيطرتها على الشخصيات الأخرى ، فأبينوعم يتحكم في حياة ترتساء ويرسم خطوطها ، ان طلاق فطلاق وان زواج فزواج ، وكذلك للطبيب آساف الذى يستغل مرض الأم راحيل شاريد ليحكم قبضته عليها ، ونعمى التي تلاحق ابينوعم ، فعلى الرغم من اهانتها لها وإذلاله لكرامتها فهى الكلمة الأعلى في علاقتها به ، أذ تتمثل بالنسبة له المبدأ والملاذ ، فهو يعتمد عليها في تدبير معاشه اليومي ، أما عميقام فهو يسمى من جديد للسيطرة على ترتساء ، ولكنه لم يفلح ، فقد كان يعتمد في تلك السيطرة على محولة جنسية يبدو أنها فارقتة أثناء غيابه في افريقيا ، وهذا ما يتضح في الحوار بين ابينوعم وترتساء حول عميقام :

أبينوعم : وكيف هو بحق ؟

ثروتساه : منهك ، أصبح أكثر عاطفية ، لقد سقط قناع الكبرياء ، وعاد ليصبح عميقاً المرتبك الذى عهدناه ، الذى يغضب فجأة بشدة وبدون سبب .

أبينوعم : (كما لو كان يحلم) قال « أنا أريد أن أضاجعك » (سكوت متواصل) .

ثروتساه : مضبوط . كيف عرفت ؟

أبينوعم : ضاجعته .

ثروتساه : لماذا .

أبينوعم : سيظلم لك . سيكون هذا شرفاً حسناً بالنسبة لك ، ستجدين فى هذا سعادة . أيضاً سيمنحك بعض النور .

ثروتساه : بعض النور . تقول ؟

أبينوعم : نعم يوجد رجال يجدون فى هذا نوراً (صمت) .

ثروتساه : (بصوت يرتعد) لقد تضاجعنا .

أبينوعم : (متعجباً) تضاجعنا ؟

ثروتساه : وكان سيئاً ، بدون طعم أو مذاق ، لقد كان متمجلاً متوتراً ، ثم نام بعد ذلك .

وعندما يملأ الراديو أغلاق مضائق تيران ، واستدعاء الاحتياط ، يحدث التغير للنوع المطلوب فى شخصية أبينوعم ، اذ يتجه من مسوره الى المخزن ، ليجت من متعلقاته العسكرية ثم يظهر على خشبة المسرح وهو يهلق حذاءه العسكرية على ركبته ويضع على رأسه قبعة عسكرية ، ثم يودى التحية العسكرية . ان أبينوعم يبدأ فى التحرر من أزمته الداخلية ورغبته فى تدمير نفسه ونيقته المحيطة به ، تحت تأثير الخطر الخارجى الذى أدرك أنه واقع لا بد من مواجهته . ان الحرب تعيد صياغة أبينوعم وتعمل على انتقامه مع الجماعة فى مواجهة الخطر « العربى » المشيك .

لذا يقول الناقد الاسرائيلى جديعون عرفت أن « الحرب تأتلى لتنفذ الشخصيات فى هذه المسرحية من التفسخ حيث تمنحهم الايام السامية والشعور الجمى والسعادة العظيمة والامان النفسى الذى يوجد فى الانتصار » .

لقد اعتمد البناء الدرامي في مسرحية « ليلة من مايو » على الشخصيات الدرامية المازومة التي توخف كل الأحداث لكشف أزماتها ، ولتلي لا تنجح في تجاوزها الا بمؤثر خارجي هو الحرب ، وهذا ما يؤخذ على المسرحية ، حيث لم يعمد مؤلفها الى استخدام الحرب ضمن نمسيج المسرحية الداخلي ، واقتصر على استخدامها كشيء خارجي ، تمل من خلاله كافة القناصات والمشاكل التي يعوج بها المجتمع الاسرائيلي .

وقد اثبت الواقع ما ذهب اليه مؤلف المسرحية ١٩٦٤ بيهوشع من ان الحرب هي علاج لما يعانيه المجتمع الاسرائيلي من تفسخ وتحلل بفعل حالة الحصار المضروب من حوله ، فمهما توسعت اسرائيل ، فانما تتحول بتوسيعها هذا الى جيتو اكبر واوسع ، انما الامر كله يقع ضمن مخطط للمؤسسة العسكرية الاسرائيلية التي تعمل على استغلال روح الحصار في تنمية المشاعر العدوانية لدى اليهود وتوجيهها للوجهة التي يترضون ، ان في كلام الاسرائيلي اهود بن عيزر ما يؤكد رأى كاتب هذا المقال حيث يقول :

« في الشهور الاولى بعد حرب يونيو ١٩٦٧ التي دلت على الانسحاب من الحصار لخارج ، من اسرائيل الى ارض اسرائيل ، من حدود مخفية الى حدود اكثر انفتاحا (سياسات الجسور المفتوحة حيال السكان العرب) - عاد مرة اخرى الى اسرائيل الشبيبي بالوقائية ، وان السلام قد اقترب وأن العرب مجبرون بعد هذا الانتصار على عقد معاهدة معها . لكن كلما مر الوقت وانقضى اتضح انه من الناحية المبدئية والعاطفية لم يتغير شيء ما في موقف العرب تجاهنا وان الموقف الجدي » ..

لقد لوح منظرو الفكر الصهيوني عبر الحصار الذي يعيشه اليهود في المنطقة العربية ، باعتبارهم مقتصبين لارض وحقوق الغير ، لوحوا بخطر الدياسجورا ، وبالتالي لا يوجد من حل امام اليهود الا الانتصار في اعتداءاتهم على العرب واغتصاب المزيد من الاراضى والحقوق . وقد كان المسرح احدى الوسائل الممكنة لاقتحام نفوس اليهود والسيطرة على غرائزهم العدوانية ، حيث تمت واحدة من اوسع عمليات غسيل المخ التي عرفها العالم ، حيث غرس في وجدان اليهود ان مشكلتهم تتعلق بكينونتهم كزهود ، وانه لكي تتحقق هذه الكينونة يجب على الفرد اليهودي ان يتعلم اساليب القتل والجوان . وربما يفسر هذا ما يحفل به سوق الادب الاسرائيلي عامة من روايات وقصص ومسرحيات واسمار تمجد العسكرية الاسرائيلية والجيش الذي لا يقهر .

العيب والحرام وقهر الضرورة

مدحت الجيار

(١)

« العيب » و « الحرام » روايتان متميزتان دخل انتاج « يوسف ادريس » الروائي . هاتان الروايتان تمثلان ثنائية « متجاربة » اذ يجمع بينهما - رغم اختلاف الزمان والمكان - عناصر فنية ، وفكرية ، حرص يوسف ادريس على أن يضمها لانتاجه الادبي كله . ذلك ، أن هاتين الروايتين قد كتبتا في بدايات التغيرات الاجتماعية والاقتصادية التي قامت بها ثورة يوليو . اعنى كتبتا ومصر مليئة بشمارات « الثورة » و « للتغيير » و « النهضة » .

ولم يكن أمام أصحاب هذه للشعارات الا أن يعتمدوا على الغالبية العظمى من الشرائح المكونة لبنية الشعب المصرى آنذاك . وبالتالي ، كان على كتاب هذه الفترة الاولى من ثورة يوليو ، أن يواكبوا التوجه العام للمجتمع ، بالاعتماد على هؤلاء ، وأن يواكبوا الصيغة السياسية « الاتحاد القومى » (الاتحاد الاشتراكى) بصيغة فنية تكشف عن أصحاب المصلحة الحقيقية في هذا الاتحاد « القومى » ثم الاشتراكى ، اعنى العمال والفلاحين - خاصة ومنهزم العامل في تلك الفترة امتد واتسع لكل من يعمل - ومن هذا المفهوم ، ومن هذا التوجه العام « حدد اعداء الثورة والتغيير » . وقد تولى هذا التوجه السياسى أيضا مع كتابات كثيرة في الرواية والاقتصاد ، ومن بينها بالطبع « يوسف ادريس » الذى كان له فضل كبير - مع آخرين - في نقل الأدب العربى الحديث (الروائى والقصصى) الى حيز اجتماعى سياسى يعنى بالصيغة الجديدة والتصنيف الجديد للادب والمجتمع على السواء .

وقد شجع هذا الوضع الاجتماعي السياسي للجنود على سحب البساط من تحت أقدام التنظيمات السياسية القديمة لبناء صيغة (تنظيم) جديد يكون بديلا للتقديم ، خاصة « والضباط الاحرار هم من شباب المهنيين ، والأصول الاجتماعية لتأليبهم ترجع الى الشرائع الوسيطة والصغيرة من الطبقة المتوسطة » بالإضافة الى ما عبر عنه أحد افراد هذه الجماعة (الاحرار) في مذكراته ، أعنى قوله « ان المهنيين من أبناء الفلاحين والتجار كالعامة والمهندسين والأطباء والموظفين وكان عددهم يتزايد تدريجيا في ربح القرن الأخير ، لم يكن لهم مكان في مجتمعنا » (١) وليس غريبا - إذن - أن تجمع صيغة « الاتحاد » التي بدأت مع أول بيانات يوليو ١٩٥٢ ممثلة في « الاتحاد والنظام والعمل » ، أن تتحول الى « الاتحاد القومي » ثم الى « الاتحاد الاشتراكي » في صيغة « تحالف قوى الشعب العاملة » . وليس غريبا أن ينحاز « القادة » السياسيون (العسكريون) الى الشرائع الدنيا في المجتمع وصاحبه الثأر (مع القوى القديمة) لأنها تبرر وجودها وتدعمها ، وتفسح لتكوينات ثقافية تخاطبها وتوعيتها بدورها عن طريق المقارنة بين الحالة الجديدة والحالة القديمة . وقد وضع ذلك بشكل مباشر في ختام « الحرام » وفي ثنايا « العيب » عند يوسف إدريس ، إذ يشير في الأولى ، وبالتحديد في « الخاتمة » التي نحس أنها وضعت كخطاب مباشر بارز ، حين يختم الرواية بقوله « وقامت الثورة ، وصدر قانون الإصلاح الزراعي ، وبساع الأحمدى نباشا الأرض للفلاحين وباع كذلك كل معدات التفنيش ٠٠٠ وتغيرت معالم التفنيش . ما بال سرارية ولا اصطبلات ولا ادلوة ولا مهور ولا مفتش ولا شغيلة أو خفراء أو تميلة ولكن مجتمع جديد أصبح هو الموجود ٠٠ مضت الاعوام وعاقبت التغيرات ٠٠ » (٢) وحينما نفكر أن هذه الرواية قد خرجت عام (١٩٥٩) لأول مرة ، أدركنا هذا التواكب والتوازي القائم بين السياقات السياسية الاجتماعية للسنوات الأولى من ثورة يوليو ، وبين الانتاج الأدبي (القصص الروائي) بخاصة لدى « يوسف إدريس » .

ويتأكد هذا التواكب في « العيب » المكتوبة عام ١٩٦٢ حيث يعالج خروج المرأة المثقفة الى العمل بعد ثورة يوليو ، خاصة شريحة « الموظفات » التي تدخل مصلحة (مجتمع) للرجال لأول مرة ونظرة المجتمع القديم لها ولغيرها « أنهن ما ذمن يرتكبن » العيب الأكبر . ويمثل فلن يمانين في مزاوله العيوب للصغرى » (٣) . وقد حرص خلال رواية « العيب » أن يعرض مسئولية « المرأة الجديدة » وقدرتها على تغيير التقديم اذا مسا تثبتت على القيم السعيدة التي تعلمتها في سنوات دراستها وفي بيتها . وبالتالي حين يدين ضعفها وسلبياتها يعطى قيمة كبيرة للظرف الاجتماعي ، ولكنه يدينه في الوقت نفسه .

لذلك نقول ان « الميعب » و « الحرام » ثنائية تكشف عن التوجه الاجتماعي المبكر في روايات يوسف ادريس . وتكشف في الوقت نفسه عن توظيفه لكتاباتاته في انشاء وتدعيم المجتمع الجديد بعد ثورة يوليو ، بصرف النظر عن صواب أو خطأ ما حدث ، وبذلك نلمح موقفا ملتزما في الفن والمجتمع على السواء ، يتأكد بالتطيل في ثنايا هذا البحث . وهو ما يجبر عنه على المستوى النقدي ، بـ « وجهة النظر » التي تعنى « فلسفة الروائي » ، أو موقفه الاجتماعي أو السياسي ، أو غير ذلك من نواحي الحياة الانسانية وقد تعنى في أبسط صورها في مجال النقد الروائي : العلاقة بين المؤلف والراوى وموضوع الرواية » (٤) لذلك نستطيع أن نقول ان ما يقدمه « ادريس » في رواياته و « الميعب والحرام » بخاصة هو نوع من وجهة النظر ، وهى مقولة فكرية بالضرورة ، تكشف عن قصصية في التوجه ، وعن وعى يسبق للنص ، ويلحقه ، وين ثم يساهم في التشكيل الفنى والجمالى والفكرى ، لدى المبدع .

(٢)

و « الميعب » و « الحرام » مقولتان تختزلان موقفا اجتماعيا شعبيا ، يعنى الوصف والقيمة في آن . أى حينما نطلق احداهما فنحن نعنى « الادانة » ونصف « من » نطلق عليه أو « ما » نطلق عليه هذا الوصف بوصف يستتبع « الجزاء » و « العقاب » على خطأ ، أو ذنب اقترفه ضد المجتمع وليس ضد نفسه فقط .

ولهذا صدر يوسف ادريس عنوان روايته « الحرام » بعنوان مرعى ، تفسرى هو « قصة خاطئة مصرية » ، كما حرص في « الميعب » أن يبرز دور الشكك والضعف للنفس الاجتماعي في ارتكاب جريمة الرشوة . وبالتالي فالروايتان قصتان لخاطفتين مصريتين « عزيزة في الحرام » و « سناء في الميعب » والاشارة الى خصوصية المكان (الجنسية) ، (المصرية) في الحاليتين ، تنعكس ما اشرنا اليه من المساهمة الواعية في تصحيح اوضاع المجتمع .

وعلى الرغم من كون الروايتين ادانتين (احداهما « مغلظة » ، (الحرام) والثانية « مخففة » (الميعب) ، فان يوسف ادريس يعرض - بذكاء ووعى - أنواعا من الحرام في الأولى ، وأنواعا من الميعب في الثانية . ليكشف عن أن المجتمع شكلى ، يعين الظاهر (للسفاح ، والرشوة) ولا يستطيع أن يعين (السرى) ، (الحب المحرم ، الاعتداء الجنسى ، استغلال المسال والفلاحين من قبل المقاول ، السخرة ، الزنا السرى ، اكل أموال الفلاحين

... الخ) لأنه ينبع من القوى الاجتماعية صاحبة السلطة والأمر والنهي وصاحبة رأس المال والملكة لقمة العيش كما في «الحرام» أو من قبل الباشاكتيب والمديرين وأصحاب القرار في المصلحة الحكومية كما في «المعيب» .

فيوسف إدريس يستوقف النظر ، لفراجه مفهومي للمعيب والحرام وحتى نتوقف لحظة ونناقش -أقدم مفهومين اجتماعيين دينيين ، وهو يكشف بذلك عن غسلة للظاهر ، وخطورة الباطن السري الذي لم يصل إلى حيز معرفة الناس ؛ إذ كم من جرائم الحرام تتم دون أن يجرى بها أحد ، وتمر بلا عقاب ، وكم من جرائم المعيب تمر بدون جزاء لأنها مبررة ولا تقع تحت طائلة القانون ، بل تقع في منطقة « للضمير الأخلاقي » الذي يملكه الفرد في غيبة المجتمع والرقيب .

وهو يستوقنا ليقول أي حرام وأي معيب ، أي أية جريمة إذا فقد مرتكبها الإرادة ، وفرضت عليه من هو أقوى . حل للحرام والمعيب ، حرام ومعيب (عزيزة وسناء) أم حرام ابن تهرين (٥) المقتضب القوى (الحرام) ومعيب التخلي عن دفع مصروفات الأخ وحرمانه من التعليم ؟ (٦) أي هل هو حرام ومعيب المجرر أم حرام ومعيب الحر المختار ؟ بل هو الصراع المربين « الأخلاق » و « لقمة العيش » .

ويصل بنا « إدريس » إلى تخوم الظرف الاجتماعي للقاهر و « الضرورة القاهرة » المتمثلة في « الاحتياج » المصاحب له « للضعف » الانساني وهي المعادلة المتكررة في روايات إدريس « والتي تقول بأن للبشر ثمرة للوضع السيئ للمجتمع » (٧) أو أن « الظروف السيئة المحيطة بالبشر تؤدي إلى كافة أمراضهم الاجتماعية » (٨) . وهو في الوقت نفسه يعرض للصورة المضادة : كيف نتخلص من « المعيب » ومن « الحرام » ؟

(٣)

تمثل ثنائية « المعيب والحرام » تنافسا بولثيا من نوع خاص ، ففيها من عوامل التشابه والتشابه أكثر من عوامل التمايز والانفصال حتى نكاد أن نقول أنها رواية واحدة تدور في مكانين متغايرين ، ولكنها تحل دفعا واحدا ، ومشكلة مشتركة ، ونتائج واحدة في كليتهما . فليست الرواية المزوجة المتشكلة في المعيب والحرام تمثل ثنائية ضدية ، بل هي ثنائية متجاوبة متقابلة .

فقد توحد « المعيب والحرام » في إهاب واحد ، حيث بدأ « للظلم » وبتت الرشوة حراما ومعيبا في مقابل للحلال والمباح ، فعلى لسان عزيزة

بطلة الحرام يتوحد العيب مع الحرام في لحظة ضيق إذ « تضرب رأسها في الحائط وتقول : كنت عارفة انه حرام وعيب .. » (٩) .

كما يتوحد العيب والحرام في أكثر من موضع في « العيب » على لسان سناء : « لما أموت أنا وأهلى من الجوع ما اقتدرش أمد أيدي على حاجة حرام » (١٠) وهي عبارة تتجاوب مع تائب ضمير عزيزة بعد أخذ « زر البطاطة » من أرض الجاني .

لذلك يوجه الكاتب حديثه لنا مباشرة ليوضح ارتباط قيم الحرام والحلال والعيب واللاميب بقرم المجتمع حيث يقول انه « من المهم جدا - إذن - حين نتحدث عن أنفسنا وقيمنا والحرام والحلال والعيب واللاعيب، بالنسبة لنا أن نضع في اعتبارنا أنها ستكون كذلك أيضا بالنسبة لأبنائنا ومن بعدهم بالنسبة لأحفادنا » (١١) وبذلك يتعامل يوسف ادريس مع العيب والحرام على أنهما قيمتان كوجهي العملة أو كطرفي المقص وكذلك فعل عند كتابة الروايتين اللتين تمثلان رواية واحدة مزدوجة .

ويتضح هذا الازدواج ، بل هذا التجاوب الفني ، في تلك العناصر التشكيلية والفنية في النصين :

.. فالروايتان الأخذتان من « المرأة » بطلا يكشف من خلاله تصدع الشخصية نتيجة للضغط النفسي الاجتماعي الممارس من الرجل خاصة ضدها . فليس من قبيل الصدفة أن تكون البطلتان من النساء . بل من قبيل القصد ، لأن المرأة في مجتمعنا تقاس ضغوطا مزدوجة من المجتمع بعامة ، ثم من محيط الأسرة وخاصة من الرجل (المضغوط أيضا) . فهي في الروايتين ترتكب الخطيئة ، أو تقع عليها الخطيئة بسبب الرجل وبواسطة الرجل ، حيث يطلب عبد الله زوج عزيزة زر البطاطة وهو عاجز عن العمل أو الحماية ، ويطلب أسامة مصاريق المدرسة من سناء وهو طفل قاصر وفي الحاليتين يعتدي الرجل (ابن قمرين - عبادة بك) على طهارة البطلة بالعنف في الأولى ، وبالحيلة في الثانية . ثم تكون نتيجة الاعتداء (طفل من السفاح ، وتصدع في الشخصية) .

وبصم للكاتب في الروايتين على أن يكون سبب المشكلة بسيطا جدا فهو (زر بطاطة في القرية) وهو (عشرة جنحيات في المدينة) تكون نتيجته مأساوية تصدع بسبب الشخصية .

كما تنقف الظروف الاقتصادية السيئة التي تجهد الشخصية نفسها واقصة فيها ، عاملا ماعلا للضغط على الشخصية ، تجعلها قابلة للكسر،

وتقبل ما لم تكن تقبله بدونها . ومن لم يحول ادريس للشخصيتين البطلتين
(عزيزة وسناء) الى رمز يصور حال شريحة اجتماعية كاملة أو فئة
اجتماعية كاملة (عمال التراحيل - الموظفين في الدولة) .

وفي الروايتين يجمل الكاتب « الضياع » نهاية للبطلة حيث تموت
الاولى وتنتهار الثانية وتحتل اخلاقها وتضل الى حند « العيب » .
على الرغم من التضحية التي تقدمها البطلتان لأسرتيهما ، فقد كانتا
مسئولتين عن تسيير حال الاسرة ، وتدبير لقمة العيش .

ولا يقف القصاص بين « الحرام » و « العيب » عند هذه التشابهات
العامة ، انما نجد بعض التجاوبات الجزئية الملفتة للنظر ، فقد جعل
« الظليلة » مكانا مشتركا - في النصين - لممارسة أو استقبال « الجنة »
و « المحبرين » . « مظليلة الحرام تحتوى » « الخولة » ويتم فيها بعض الممارسات
المحرمة ، كما انها استقبلت عزيزة بعد انفضاح امرها ثم
« اقيمت ظليلة أخرى لعزيزة بجوار أم الترحيلة ثلما » (٢٠) « (٢١) ونجد
الظليلة الموازية لها في « العيب » « ظليلة من دخان الشيش - ورشقات
اكواب الشاي (أد) استقر الرأي على انها (سناء) ما دامت قد عرفت
لو خبنت ملا بد من اشراكها » (١٢) . وبذلك تشترك الظليلة في
للنصين باحتواء الاثمين . على الرغم من أن الاولى في القرية والثانية
في المدينة .

ونذكر من التشابهات أن الجماعة أو الشريحة موضوع الكتابة تعمل
بلا أجر مناسب يكفى اسرتها ، لذا ، تحتاج لوسائل أخرى غير مشروعة
للكسب ، وقد كانت وسائل القربوة (للترجلة) اما عزيزة فقد أرادت
أن « تستجدي » صاحب الارض ، في حين يتحول الموظفون في المدينة الى
الكسب غير المشروع بالرشوة . وليس ذلك لأن هذه الشخصيات غير نظيفة ، بل
بسبب ضغط الحياة ، حيث نجد عزيزة زوجة وأما مخصصة لها تخزن ،
ولم تستسلم ، على الرغم من أن « عبد الله لم يقربها من عمر ابنتيهما
زبيدة ، والناس تعلم هذا ، ... القتل عندها آمن من أن يعرف عبد
الله ويعرف الناس » (١٤) . ثم نجد الشخصيات المرتشية في العيب ، ذات
أخلاق حييدة ، فنجد « محمد أغندى رجل زى أولية لله ثلما » وأعرف
لك بعد كل ده ، قال انه يياخذ على كل استثمار جنه ، يعتبرها عيب ،
وبكل حاجة ، انما يقول لك على رايه : عادى نقرة ، يا ولد عمى ومسادى
نقرة » (١٥) . ومنها تدفع الظروف الشخصية الى ثنائية متناقضة في
السلوك والفكر ، وتتوالى الثنائية نفسها تحت ضغط الحاجة ، فنجد عم
شكري يشرح لسناء « يا بنتى الاخلاق الكويسة حاجة وأكل للعيش حاجة
ثانية » .

— أكل العيش حتى بالسرقة ؟

— يا بنقى أنت لست صغيرة ع البر ، ماشلتيش هم المسئولية ، لما
تكوني مسئولة عن جيش زى للى أنا مسئول عنه ٠٠٠ مش ح
تسميها سرقة أبدا ٠٠ أنا باسرق مين ؟

— المواطنين .

— دول أغنيا وأنا ما باخدش غصب عنهم ، هم التى يهدفوا بن
نفسهم .

— يبنقى الحكومة .

— الحكومة خسرانة ليه ؟ « (١٦) »

كذلك نجد الباشكاتب رجلا مصليا وأبا ودودا وهو رئيس مكتب
سنا ، بينهم الوضع بالطريقة نفسها .

ولذلك نجد سناء « البنت القنزوجة بتاعة التراخيص » (١٧) تتحول
الى مرتشية ، فى النهاية ، وتحمل نفس الثنائية التى أصابت كل من
حولها ، وكان هذه الثنائية وعيها المرير ، يتوازى مع الطفل غير الشرعى
لدى عزيزة .

وبذلك لا فرق بين عامل فى ترحيلة وموظف فى مصلحة حكومية ، لان
الاثنين — تحت الضرورة — يلجآن الى فصل الاخلاق عن السلوك ، ومن هنا
تكون « المصلحة الاقتصادية » هى علة العمل . ويتحول « كيس
اللقود » الى محرك للمسالمة ، وتلتفى عند الحاجة ارادة الشخصية ،
حتى يوضع « الله » و « الشيطان » فى ثنائية : واحد
يقول « لا يعلم الغيب سوى الله يا جماعة » ورد عليه آخر للشيطان شاطر
يا جماعة . « (١٨) » وقس على ذلك ثنائيات : المالك والاجر ، المدير
والموظف ، الغرابوة واهل التفطيش ، الفقر والحرام ، للصمت وشق الصمت
بالجريمة ، النية الحسنة والعمل الاثم ٠٠ الخ . مما يجعل منفعة « المال »
لتهر ضرورة الفقر عند شخصيات يوسف ادريس فى العيب والحرام ، تجعل
من الرشوة « قيمة استعمالية نفعية » تجسد ، شأنها شأن للبضاعة ، فى
اناس أجساد يقومون بالوظيفة نفسها اذ « أن منفعة الشيء تجعله قيمة
استعمالية ، ولكن هذه المنفعة ليست مطلقة فى الهواء . نهي
مشروطة بخصائص جسد للبضاعة ولا توجد بدون هذا ، الاخير ٠٠ » (١٩)

وبذلك يرد يوسف لدريس الثنائيات المتضادة في العلاقات الإنسانية ،
 وفي الشخصية إلى هذا المعامل الاقتصادي المادي فقط ، أى أنه يتعامل
 مع الإنسان كالبضاعة • مما يجعله يرد للتصرفات السلوك والانعطافات
 إلى هذا المبدأ جامعاً من طائقات الإنسان للذهنية معينا على التبرير لأرتكاب
 الأثم • وهنا يتحول القانون الاقتصادي إلى ضرورة قاهرة تحتاج إلى
 من يتقهرها •

وهذا ما حدا بلحد الباحثين (٢٠) إلى أن يأخذ على روايات أدريس
 الإطلاق والتعميم وجعل الأحداث القصصية مبررات للمقولة الأساسية التي
 لم تأخير ، عن الضرورة وقهر الضرورة • لذلك فهو يحلل بقانون مسبق
 إلى سلوك الشخصية ، ولكننا لا ننسى غنية يوسف لدريس ، وصدقه
 الفنى ، وحرصه الشديد على امتناع العقل والنفس ، بسرده وقصه ولغته ،
 أعنى بالتشكيل الجمالى المتميز الذى يضعه فى مصاف أكبر الكتاب فى مائتا
 المصاهر • وهو ما سوف نشير إليه فى الصفحات التالية •

(٤)

ينهزم الإنسان أمام قهر الواقع الاجتماعى ، وبصورة مأساوية ، لم
 يخف منها الا تلك النهاية « للشعبية » التى يمكن أن نجدها فى الحكاية
 الشعبية ، أعنى أن تتحول عزيزة (من خلال شجرة الصلصال التى لم
 يتبق غيرها من الترحيلة ومن الغرابوة) إلى « رمز شعبى مبارك » اذ
 « كل ما تبقى منهم ومنها شجرة صفصاف قائمة الى الان جانب الخليج
 الذى لم يغيره الزمن ، يقال انها نمت من العود الذى استخلصوه من بين
 أسنان عزيزة بعد موتها فطمس فى الطين ونبت وكان أن أصبح تلك
 للشجرة • وأعرب شئ ان الناس لا يزالون يعتبرونها الى الان شجرة مبروكه
 وأوراقها لا تزال مشهورة بين نساء المنطقة كدواء أكيد مجرب لمعالجة
 عدم الحمل • » (٢١) ، وهى اشارة لسلوك شعبى يحول الياس فى القرية
 الى امل بتلك الممارسات الطقوسية ، وبهذه المعتقدات الشعبية • خاصة
 وأن رغبة النساء فى الحمل تجعلهن يتباركن بشجرة كانت يوما غصنا بين
 أسنان خاطئة • وبذلك يحول أدريس (الآن) روايته الى نهاية أسطورية
 خرافية ، لا تتناقض بالقطع مع سلوك القرويين فى الحرام ، اذ « كما يقول
 سبنس ، فى تعريفه للحكاية الشعبية انها يمكن أن تكون من أصل
 أسطورى » وكما يوضح لورد ريجلان فى موضع آخر عن الأسطورة « ان
 الأسطورة جنس حكائى يرتبط بشجرة • » (٢٢) • هى ما نراه فى نهاية
 رواية الحرام ، أعنى أخذ أوراق الشجرة المبروكه لمعالجة عدم الحمل •
 وهذا يدفعنا لسؤال : هل أراد يوسف أدريس أن يحول رؤيته المأسوية
 لمصير البطلة ، الى نهاية سعيدة كما تنتهى الحكايات الشعبية ؟ ليكافئ
 عزيزة على صبرها ؟

وبالرؤية نفسها - المساواة الشعبية - يكشف أدريس عن دور صغار العمال في المصلحة الحكومية ، كمفتاح للعلاقة بين الراش والمرتشى « للكبيرين » بل يكشف تحكمهم في العلاقات الرسمية ، وهو بذلك يكشف عن علاقة طفيلية غير شرعية تؤدي الى اثم الرشوة في العيب وتبذير شائع ، له تاريخ طويل بين المشرائح الاجتماعية والشعبية منها بخاصة ، لاتجاز الأعمال لدى السلطات • حتى تحولت الرشوة لسلوك شعبي تلقائي في هذا الوضع . حيث تتحدد العلاقات من خلال هذه الشريحة الشعبية ايضا داخل المصلحة الحكومية • ولهذا نقول : ان الكاتب ينظر الى الجريمة (في الحرام والعيب) نظرة جماعية ، اذ ينوب للفرد ، رغم اخلاصه أو نقائه في بوتقة الجماعة على الرغم من الخلاف الطبقي للقائم بين الثنائيات التي اشرنا اليها من قبل • وهنا « تبدو رؤية العالم حلقة وسيطة بين الطبقة الاجتماعية ، والامصال الادبية • فالطبقة تعبر من خلال رؤيتها للعالم ، وهذه الرؤية تعبر عن نفسها عبر النمط الادبي » (٢٢) الذي كتبه يوسف ادريس مقتبسة ما أسميناه من قبل « وجهة النظر في الرواية » وهي وجهة نظر جماعية ، لا تعترف بالفرد • وعلى الرغم من ان الكاتب - هنا - يحاول ان يكون صوت الجماعة ، وان لم يكن واحدا منها ، فقد وفق في ان يكون صوته والناطق باسمها ، ولا عجب في ذلك ، لانه ليس شرطاً ان تخرج كل طبقة مثقفين بعضيين منها •

وقد تجلّى ذلك في لغة النصين ، حيث القزم الكاتب في سرده - وفي الغالب - بالفصحى ، وترك مادة الحوار الى العامية في النصين ، كما يتضح من التصادج التي استشهدنا بها - على سبيل المثال - من الولايتين • فكانت اللغة ، ودرجاتها ، واستعمالاتها ، انعكاسا امينا لهذا الموقف الفكري •

(٥)

الزعم يوسف ادريس بالفصحى في لغة السرد ، وهو اتفاق مام بين الادباء ، لان السرد يمثل صوت المبدع ، ولكن في « الحرام » ملامح خاصة لهذه الفصحى ، اذ حاول منذ اللحظة الاولى للسرد ان يرمض بالحديث القاسم بل بالانصاية المتوقعة ، فمن البداية يصف سكون القرية بـ « سكون جليل مهيب تتردد حتى ادق الكائنات في خدشه • لم يكن يجرؤ على خدشه الا نصف كرة ابيض كان يغوص في ماء القرعة » ثم يصف عبد المطلب (مكتشف الطفل الميت) : « على بطن الذراع اليمنى وشم فتاة ممسكة سيفاً • • » (٢٤) • فنجد تلك الاشعارات الرمزية عن (السكون - الخدش - نصف الكرة - الغوص - الفتاة - السيف) وهي

تعبيرات دالة على ما يحدث . وهو يخاطبنا برموزها المتوارثة ، ويحملها موقفه ، في شق الصمت (عند بيان الجريمة) والرمز الجنسي لنصف الكرة والغوص ، ثم أمزجته بفتاة تمسك سيفاً تدافع عن نفسها وعن حياتها . وهي بالقطع تعبيرات رمزية تعطى للسرد أهمية التنبؤ بما سيجرى ، بطرف خفى لن يريده التعمق في هذه اللغة .

ولا يقف السرد عند هذه الرموز ، بل نراه في كل مناسبة واضعاً (الشمس) كميات للزمان والمكان والحالة في أكثر من عشرين موضعاً من الرواية (الحرام) . منذ نهلية الفصل الأول ص ١١ من الرواية حتى آخرها . مما حولها الى رمز عام داخل (السرد) يستقطب رغبة الاستيضاح والبيان والاشراق ، الذي تولد في الخاتمة مع للتغيرات التي طرأت على عمال للتبلي وعامى الغرابوة . وقد كانت ملاذ الكاتب في كثير من المقاطع ليتضاد مع الليل / الظلم . وكأنه يقول في كل مناسبة متى تشرق الشمس ويتغير هذا الوضع للظلم .

فاذا ما انتقلنا الى (الحوار) وجدناه حريصاً في بعض المواضع على تسببية الاشياء بسمياتها المستعملة في الحياة الصالحة وحتى حين يسجل جملة للحوار فهو احرص ماى ان يوضح قدر الامكان ويحيطها كما تلفظ من الشخصية في الواقع ، على سبيل المثال تقول الشخصية :

- الانفسار كلهم (موجودين) . يا مرفعة ؟

- على للحرام بالثلاثة من بيتي كلهم (موجودين) ص ٤٠ . اذا نلاحظ ان كلمة (موجودين) مفارقة لموقعها للنحو الذي يستلزم الرفع ، ولكن السياق استلزم كسر النحو لتتنسق اللغة مع الشخصية ، في حين نجده في (الرد) على السؤال السابق حريصاً على كتابة (بالثلاثة) بالهاء وليس بالياء .

وقد يعمل العكس اعنى قد يدخل العامية في السرد الفصح لاتها تتسق مع الوصف والحال المطلوبين كما في قوله « غير أنه حين بربرش بعينيه » ص ٦ ، حيث يضع « بربرش » في سياق الوصف مصورة لما يريد .

ويعنى ذلك أن يوسف ادريس لا يلتزم الا بقاعدة الصدق مع تصوير الحالة بصرف النظر عن مخالفة النحو أو الصرف اللغوي في ضبط كلماته معجمياً . وهي حالة دالة على ما يرنو اليه من واقعية للغة مع واقعية للشخصية والوقف .

مما يجعلنا نقول انها لغة يوسف ادريس الخاصة والمميزة لاتجاهه للفكرى . ومن ثم اللغوى .

وقد صنع الصنيع نفسه مع لفظة (العيب) اذ نراه في السرد مثلاً (وهو نصيح) قد يستخدم تعبيراً معكوساً لا نتوقعه لنما نراه دالاً على انقلاب الأوضاع ، أى : كيف نرى للشك شعاعاً الا عند يوسف ادريس وفي هذا السياق بالذات ، يقول في السرد :

« والشك هذا الشعاع الخفى الذى لا يمكن اذا تسلط أن تصيد له أقوى الحقائق ... لم يلبث أن لجأت كل آراء سناء » ص ١١٠

حيث نرى للشك شعاعاً لانه اخرجها من ضيق الفقر الى سهولة الحياة بعد الحصول على الرشوة . ونلاحظ أيضاً في هذا السياق العلاقة بين (الشعاع) و (سناء) حيث يعودان الى دلالة متقاربة للضوء . وهى بلا شك جمل تلقائية مصورة - بحقة - لهذه العلاقة المعكوسة بين (الشك المظلم / للشعاع النير) و (سناء المضيئة / التى تحولت الى مرقشية خفية كالشك بالاضبط) .

أما في الحوار ، فهو ينوع بين تراكييب مختلفة - تدخل أحياناً على خصوصية المتحدث ، اذ ربما تحدد لهجته انتماءه أو بلده ، كما في لغة محمد أنلى :

« - هادى نقرة يا ولد عمى وهادى نقرة » ص ٨١ .

وما تحمله من ظلال دلالية عربية مكتوبة بالمعامية .

وغير هذه الامثلة في العيب والحرام كثيرة . لكننا نقف عند المظاهر العامة راصدين لها ، وبالطبع ، فالتفاصيل محشودة بين ثنايا الروائيتين .

وفي الختام ، نقول ان العيب والحرام رواية واحدة مزدوجة دالة على موقف الكاتب من تهر الضرورة لكنها أيضاً دالة على التشابه التقنى والتوظيفى . ولكننا - أيضاً في هذا المقال - نقف على بيان « العيب والحرام وتهر الضرورة » لأن نصوص يوسف ادريس تحتاج لموقفات متعددة الزوايا والنظرات .

الهوامش

(١) طارق البشرى ، الجغرافية ونظم ٢٣ يوليو ، مؤسسة الابحاث العربية ، ط اولى ، ١٩٨٧ ، ص ٥٧ .

وقد نقل « البشرى » قول البندادى من : مذكرات عبد اللطيف البندادى ، ج ١ المكتب المصرى الحديث ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ص ١٢ .

(٢) يوسف ادريس ، الحرام ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٧٨ ، ص ١٦٤ .

(٣) يوسف ادريس ، المصيب ، الكلب الذهبي ، روزا اليوسف ، ط ١٠٢ -
القاهرة ١٩٦٢ ، ص ٧٨ .

(٤) انجيل بطرس سمعان ، وجهة النظر في الرواية المصرية ، مجلة تصور ، مج ٢ ،
ع ٢ ، مارس ، ١٩٨٢ ، ص ١٠٣ .

(٥) ادريس ، الحرام ، ص ١٠٤ .

(٦) ادريس ، المصيب ، ص ٢٨ - ٣٩ .

(٧) غالى شكرى ، أزمة الجنس في القصة العربية ، منشورات دار الاناق الجديدة ،
بيروت ، ط ٣ ، ١٩٧٨ ، ص ٢٤٦ .

(٨) نفسه ، ص ٢٥٢ .

(٩) الحرام ، ص ١٠٨ .

(١٠) المصيب ، ص ٦٣ .

(١١) المصيب ، ص ١٠٧ . ويلاحظ في هذا السياق ان « الحرام قيمة دينية اجتماعية ،
في حين تقتصر قيمة « المصيب » على درجة أقل أيضا من الحرام ، إذ ترتبط بمواصفات اجتماعية
تطلق عليها الجماعة بصورة شفهية تمثل وعيا شفهيا يخالف الجماعة ، لذلك معالجتها
يرتبط بحريان المؤلف من احترام الجماعة ووجودها في حين يرتبط الحرام باصل أو نص
ديني - غالبا - في الممارسات اليومية للجماعة . لذلك وضع ادريس الحرام للحرية
والمصيب للمدينة .

(١٢) الحرام ، ص ١٤٤ .

(١٣) المصيب ، ص ٤٧ ، نلاحظ انهم سيقررون الناحية على الاتفاق من ٦٥ بسا
يؤكد ثنائية السلوك والفكر عند شخصيات النص .

(١٤) الحرام ، ص ١٠٥ .

(١٥) المصيب ، ص ٨١ .

(١٦) المصيب ، ص ٦٣ .

(١٧) المصيب ، ص ٧٣ .

(١٨) الحرام ، ص ٢٨ .

(١٩) كارل ماركس ، رأس المال ، مج ١ ج ١ ، دار التقدم ، موسكو ، ١٩٨٥
ص ٥٤ .

وانظر في هذا السياق ص ٧٢ من الكتاب نفسه حيث تؤكد مقولة ماركس « ان
البضائع لا تملك قيمة الا بقدر ما هي تعبير عن الوحدة الاجتماعية بينها ، الا وهي العمل
البشرى ، وان قيمتها تزداد لذلك طالما اجتماعيا صرفا ، لاصبح يجهول لنا انه لا يمكن
لها ان تتجلى الا من خلال العلاقة الاجتماعية بين بضاعة واخرى . وفي الحقيقة فائضا
تنتقل من القيمة التبادلية أو العلاقة التبادلية للبضائع بغية العثور
على القيمة الكامنة فيها » ومن هنا يطبق هذا الكلام على العلاقة بين الرفسوة

(المسال) ويزين الترخيص في العيب ، بصرف النظر عن القبة الاخلاقية التي يبرزها الشخصيات في كل موقع . ثم بين (زو البطاطة - الحلجة) وبين الجنس كقابل نفى من وجهة نظر ابن تيمر ، على الرغم من انه يصرح بذلك بل عبر عنه بسلوكه . وهذا ما جعل دور العقل دور الجبر لتأكيد المقولة الاقتصادية السياسية ، لذلك نستطيع ان نقول ان شخصية سناء شخصية ذهنية مصنوعة في حين تلق شخصية عزيزة طبيعية تلقائية مظهرها مثل الطبيعة المفتوحة البدائية لابلها . كما تبدو سناء شخصية مصنوعة مثل حياة المدينة المصنوعة الملتوية التي استخدمت عليها ، وفعلتها في تقرير التجريد .
 لا انظر ص ١١٠ ، ص ١١٩ ، ص ١٢٠ من العيب) .

- (٢٠) راجع ، فصل ، فلسفة الحرام عند يوسف ادريس . في المرجع السابق .
 غالى شكري ، أزمة الجنس في القصة العربية .

(٢١) الحرام ، ص ١٦٥ .

(٢٢) Lord Raglan The Hero, New American Library, New york, 1979, P. 129.

(٢٣) جمال شحيد ، في*الهنوية التركيبية ، دار ابن رشد للطباعة والنشر ، الطبعة الاولى ، ١٩٨٢ . ص ٦٧

*(٢٤) الحرام ، ص ٥ .

قَصَصٌ

صفصافة والجنرال

رضوى عاشور - إلى محبته..

- ١ -

- ارسل الجنرال في طلبك -

همس لى زميلى وهو يقعد لى يده بالبرقية • تحدثنا همسا ونحن نقف فى الخيمة المعلقة بمنصة للمرض • لم نكن نرى لاهمطين ولا الصغار الذين يغترشون أرض للزقاق ولكننا كنا نسمع الحوار والهمهمات والتعليقات •

« لنحتكم الى الملكة ا » وضعت تساج للكرتون المذهب على راسى وانتظرت حتى كرر الممثل الآخر العبارة : « نعم لنحتكم الى الملكة ا » صعدت الدرجات الاربع التى توصلنى الى المسرح والذي كان فى الاصل ظهر سيارة نقل •

وقفت بين زميلى وتطلعت الى الوجوه للنخيلة والعيون اللامعة كانوا هم ايضا يتطلعون الى ويصفقون • ملت بجذعى اُرد للتحية ثم واصلنا المرضى •

كامل : يا جلالة الملكة لقد حفظت عهد هذا الرجل فى غيابه • صنت بيته واطمعت زوجته وأولاده • وعندما عاد يا جلالة الملكة ، لم يلقنى بالاحضان • لم تدمع عيناه امتنانا بل أراد قتلى يامولاتى • انه جاحد وحقوقه وقلبه فاسد كثيرة متلفنة •

عبد الله : كذاب ! انه يكذب يا مولاتي ، اسمعيني ، أنا ساحكى لك الحكاية من أولها • جاعنى كامل يوما وقال يا عبد الله لك عندى بشرى • أقرى هذا الجبل للعالي ؟ لو وصلت اليه وصعدت الى قمته ثم نزلت من سفحه الآخر وسرت فى الطريق الذى أمامك ستلتقى عجوزا معها سلال ذهبية • لو أقيت عليها للسلام ستعطيك سلة • وهذه للسلال يا عبد الله سلال سحرية أن تضع فيها قرشا تجد مائة قرش وإن تضع رغيفا تلقى مائة رغيف •

الملكة : هل قلت له ذلك يا كامل ؟

كامل : نعم يا مولاتي ، قلت •

عبد الله : هو قال وأنا صبحت • تركت أرضى وبيتى وأولادى وسافرت • سبع سنين يا مولاتي وأنا أبحت • بلى حذائى وتنشقت قد مائى وضعف بصرى وعشش الحزن فى قلبى • سبع سنين وأنا أسير وحيدا بلا ولد أتعكز عليه ولا زوجة تؤنس وحشة ايتبى • سبع سنين ولم أجد شيئا ، أى شئ •

كامل : لانك حمار • وهذا ليس ذنبى !

عبد الله : لقد خدعنى كامل يا مولاتي ثم سرقتنى • عدت الى بيتى ، لماذا وجدت ؟

كامل : وجعنتى ربيت الاولاد وزرعت الارض وعليت البيت ، التكر ؟ !

عبد الله : عدت فوجدته أخذ أرضى وبيتى وزوجتى وأولادى •

الملكة : وما الذى تريده الآن يا عبد الله ؟

عبد الله : أريده أن يخرج من بيتى ويضع لى تمويضا عن ثيابى التى بليت وجسدى الذى شأخ وقلبى الذى انحنى كزهره ذابلة •

كامل : انه يهذى يا جلالة الملكة •

الملكة : الصاح خير يا عبد الله ، للسلام نعمة من نعم الله يا كامل • انتمأ أخوة • احبا بعضكما ، تعاونا فى الخير •

كامل وعبد الله : (فى صوت واحد) كيف ؟ !

الملكة : أنت يا عبد الله تساعد كامل فى زراعة الارض ، وأنت يا كامل تعطى عبد الله طعاما وماوى •

عبد الله : هذا ظلم !

كامل : مستحيل ، لقد أراد قتلى يا مولاتى فكيف أسكنه دارى ؟
اللكمة : أعطه كوخا فى الحقل .

كامل : لا يمكن !

عبد الله : لقد سرق منى كل شىء ولا بد أن يعيد ما سرق وإن يفتح
لى تمويضا .

كامل : لم أسرق شيئا . الأرض أصبحت لى لأننى زرعته ، والبيت
صار ملكى لأننى عليته ووسعته ، الزوجة والاولاد من
حقى لأننى أطعمهم ورعيتهم .

اللكمة : أحبا بعضكما ، عيشا معا . الصلح خير ، هذا حكمى الا
تقبلانه ؟ !

كامل وعبد الله : (فى صوت واحد) : لا نقبله ! (يتوجهان الى المشاهدين)
هل تقبلونه أنتم ؟

المبصر : لا نقبل !

كامل وعبد الله واللكمة : اذن ما الحل ؟

الليلة ، كما فى الليالى السابقة ، كان للصغار كحبات الليرة فى المقلاة
يتنافزون حماسا وقد اتسعت عيونهم واشربلت أعناقهم وارتفعت أيديهم
مطالبين بحقهم فى الكلام .

وقف صبى له وجه قمحى وعينان خضراوان وشعر أجعد . كان يلبس
جلبابا ذا خطوط طولية يؤكد نحول جسده ويكشف عن عظام صدره البارزة .
قال : « ساعة الظهر عند ما ينام كامل تحت للشجرة يقيده . . . » قاطعه
الاطفال محتجين لأنهم لا يسمعون جيدا . بدأ الولد كلامه من جديد بصوت
أعلى وابتعاد أبدا : « ساعة الظهر ، عندما ينام كامل فى الحقل ، تحت
الشجرة ، يقيده عبد الله الى جذعها ويتركه يجوع حتى يعرف أن الله حق .
ولا يفكه الا عندما يقوب ويقول (حرمت !) » .

هتف صبى آخر بصوت جهورى : « هذا الكلام لا يصلح ، عندى حق
أفضل ! » كان له وجه مستدير وعينان دجاولان وشعر كثيف فاحم السواد .
طلبت منه أن يقف لكى يقدم حله . قال بنبرة احتجاج : « أنا واقف ! »
ضحك الاطفال اما هو فلم يضحك ولتهمك فى اسكاتهم ليسمعوا ما يقول :
« يخبئ عبد الله فى الليرة حتى يهر كامل فيطخه ويخلص ويخلصنا منه
لانه حرامى وكذاب وخائن للامانة ! » .

« لى حل آخر ! » كان طفل ثالث يكرر هذه العبارة دون توقف وهو يرفع كلتا يديه . كان ذلكن السعرة له ملامح دتيقة وجسد صغير ونحيل ، تلتصع عيفاه اللوزيتان باللق خبيث تؤكده ابتسامة يجتهد في اخفائها . ومنعما وقف ليتكلم بدا قبيصه ، رغم نحافة جسمه ، ضيقا عليه كاتما كان لانح أصغر أو له هو نفسه قبل عامين أو ثلاثة .

سأل :

— كامل غلطان ، وعبد الله غلطان ، والملكة غلطانة ؟
توقف برهة وهو ينظر الى زملائه وكأنه يتأكد انهم فهموا ما قاله .

وأصل :

— كامل حرامي لا يصون حقاً ولا صديقاً ، صبح ؟
هتف الاولاد مؤمنين على كلامه .

— صبح !

— وعبد الله أمبل لانه ترك أرضه وبيته وأولاده ليبحث عن سلة
عجيبة غريبة لا توجد الا في حكايات الشاطر حسن ، مضبوط ؟
هز الاولاد رؤوسهم وكرروا وراءه :

— مضبوط !

— اما الملكة فميزانها ظالم وتساوى بين صاحب الحق ونهابه ،
سليم ؟

— سليم !

ضحك الصبي فانتقلت العدوى الى الصغار للذين بدأوا هم ايضا
يضحكون .

— للحل ان عبد الله ينسخط حمار ، لانه حمار . . . والملكة تنسخط
قطعة سوداء بلا ظل يتجنبها الناس لانها روح شريرة . . . أما
كامل فينسخط مقربة صفراء . والحكاية كلها ، حكاية الحمار
والقطعة السوداء والمقربة الصفراء تضاف لكتاب القراءة الرشيدة
للاستفادة .

كان للصغار الآن مستشارين يهجون حماساً ويطلقون الضحكات
لصاخبة والصيحات الجلى .



« لماذا يطلبني الجنرال ؟ » تساءلت وأنا أسير في الزقاق الضيق الموصول إلى بيت أم أحمد التي أنزل في ضيافتها * طرقت الباب ففتحت دون أن تسأل ، كانت تعرف خطوتي وطرقتي *

جلستنا متجاورتين على الحصيرة ، هي تربع ساقها ولا تستند لأي شيء ، تعالج « وأبور الجاز » لفصنع لنا للشاي وأنا أسند ظهري إلى الجدار وأمد ساقى أمامي أدلكهما لأنهما تؤلمانني *

– لليوم أرسل الجنرال في طلبى *

– لماذا كفى الله للشرب ؟

لم يكن هناك ما أقوله : قالت وهي تواصل تسليمك الوابور :

– يا خير بفلوس ...

– رايك أن أذهب ؟

– وما الذي تخسره ؟

ثم وهي تنجح في الاشمال وتضع أبريق الصاج الكحلي فوق « الوابور » :

– لن تخسرى شيئا ، كيف كان العرض لليلة ؟

أم أحمد تستيقظ دائما قبل الشروق ، تصبح السبع من النظيرة ، وتطلب وتنقل جرار الماء وتخيز لحساب المعارف والجيران ، ثم تصود من مهامها الصباحية لتجتنى نائمة فتوقظني بنفس الميسارات دائما : « ناموسيتك كحلى ، بعد قليل يؤذن لصلاة الظهر ! » أنظر إلى ساعتي فأجدما لم تتجاوز العاشرة *

منحما عادت أم أحمد اليوم وجتنتى جالسة على الحصيرة أصف شعرى وانتظر موقتها *

– ليس للبلد حديث سوى لفائك بالجنرال *

– من قال الخير ؟

– ألم يصلك البرقية عن طريق القسم ، فكيف لا تعرف البلد ؟ !

واصلت تجديد شعرى في حين كانت أم أحمد تمد كوبين من الشاي لكي نتناولهما معا كما فعلنا كل صباح *

– النساء سيأتين لرؤيتك بعد صلاة الظهر أبا الرجال فسيجئون بعد صلاة العشاء * *

قلت دون أن أرفع رأسي وأغمس كسرة خبز في الشاي :

- ما زال لديهم عشم في الجفون ؟
- ليست المسألة عسما ، ولكنها محاولة ، ماذا سنخسر ؟

لم يخجل البيت من الناس حتى كاد الليل ينتصف ولم يتوقف أم أحمد عن تسليك الوابور وإيقاده وتضييف الزوار .

وعندما ذهب الجميع كان أمامي كومة كبيرة من الأوراق متباينة الاحجام والخطوط مكتوبة بالحبر المسائل والحبر الجاف وأقلام الرصاص وأقلام الكوبيا : عرائض وشكاوى وتظلمات والتماسات ورسائل .

أنت أم أحمد بشالها الاسود اللعنيق وصرتها لي جميعا في صرة كبيرة مقمتها بأحكام . ثم أخرجت ثلاثة أرغفة من القفة وربطتها لي في منديل وهي تنتمتم : « الطريق طويل » .

• هل تذهبين بهذا الثوب ؟

• الآخر مقطوع .

• نامي والصباح رياح .

ايظنتني في اللجر . وجدتني استعارت لي ثوبا من التغطية السوداء وشالا نعلنا أزرق . لبست الجلباب ووضعت الشال على رأسي وحممت الصرة الكبيرة بيدي اليمنى والاخرى الصغيرة بيدي اليسرى وخرجنا .

كان اثنان من زملائي وثلاثة من شباب القرية ينتظرون لمصاحبتنا الى محطة القطار . كان يصعب تبين وجوههم في تلك الساعة البنفسجية ولكنني كنت اعرفهم . في الطريق التقينا بآخرين لا اعرفهم ، نساء ورجال ، هم أيضا جاءوا لمصاحبتنا . وعندما غادرنا القرية الى السكة الحاذية للنهر والتي توصلنا الى البلدة حيث محطة القطارات كنا قد أصبحنا موكبا يثير ذبيب أقدامه تراب الارض ويعلو لخطه على زقزقة المصافير .

ثم وصلنا المحطة ووقفنا ننتظر وقد تبعدت ضبابية الصباح المبكر وأصبح كل شيء واضحا ومحددا في ضوء الشمس القوية : اسم القرية على لافتة تطلو الرصيف ، للوجوه السمرء ، الأجساد للنحيلة ، الاقدام الحاذية ..

ظهر القطار ينفث دخانه في الهواء وتمالت أصولت المودمين وقد اخلت عياراتهم :

• يا سعت صفصانة ، أمانة عليك تبغني .

- هلكتنا الفلأه .
- الماء شحيح .
- الكهرباء مقطوعة .
- المعيال انسقمت من المشى فى الشتاء وللشمس ، سكة المدرسة
- سمر !
- والمستشفى فى آخر الدنيا .
- يااست صفصافة ، ألا تذكريننى ؟
- مع السلامة ، مع ألف سلامة .
- استدرت لاضع قدمى على سلم القطار فسمعتهم ينادون على . التفت
- فرأيتها . صفيران يلهتان من طول الركض وقد بلل العرق وجبهتهما
- وشمرهما . صاح أحدهما :
- يااست صفصافة ، ألا تذكريننى ؟
- كان الولد الاسمر النحيل الذى اقترح أن يتحول كامل لى عتربة
- صدراء .
- أجبت مبتسمة :

- طبعا الكرك !
- أريد منك علبة أقلام ملونة ، وهذا صديقى يريد برتقالية ، هل
- ستفنين ؟
- لن أنسى .

- ٢ -

« ما الذى يريده الجنرال منى ؟ »

سبقتة باقة ورد عليها بطاقة تحمل اسمه ثم جاء . وكانت المرة الاولى التى اراه بشخصه . كان يلبس زيا عسكريا أزرق بحريا موشى بزهور اللوتس للبيضاء المطرزة ، وبكفيه قفاز ابيض من الجلد اللزيق الناعم ويمسك بمصا رفيعة من الابنوس لها مقبض من ذهب . كان نحيفا وقصيرا له وجه امرد مستدير وبشرة بيضاء مشربة بحمرة خفيفة . وكان شمره الكستنائى الناعم مصفيا بعناية يقطعه فرق من الجانب الايسر . جلس مضموم الساقين ومشهود للقامة على طريقة العسكريين وتحدث بطلاقة وثقة .

قال ان لى حضور البحر ورقة الفراشة . قال ان هيئتى . ملامح وجهى
وجديلتى وطولى واستقامة قدسى تذكرة بذلك التمثال المبقرى للفلاحة
الذى يرتفع على التسلل الخضراء ويشرف على مدخل العاصمة . قال :
« باختصار أنت رائعة ، وأداؤك فى المسرح فذ ، وأنا معجب بك ! » ثم
دق بمصاته على الارض ايدنا بائتها الزيارة وذهب .

بعد شهر وصلتنى باقة أخرى ، أكبر ، من الورد . ثم جاء يمرض
دق بمصاته على الارض ايدنا بائتها للزيارة وذهب .
« يقولون أنك على علاقة به ؟ » قال : « هذا الولد لاشئ ، لاشئ اطلاقا ،
مجرد مخرج مسرحيات لا يسمح باسمه الا حفنة من المهتمين . أما أنت
فصغيرة وجميلة وموهوبة حين أتزوجك تصبحين زوجة الجنرال ، هل
تفهمين معنى ذلك ؟ »

دق بمصاته على الارض تماما كما فعل فى المرة السابقة ولكنه لم
يبتسم وهو يمد يده لمصاحتى . ثم لا حظت خطوته للمرجاء .

فى اليوم التالى جاعنى يوسف ، سأل :

- ما الذى يريده ؟
- للزواج !
- تقبلت ؟
- رفضت !
- وهل تقبلين الزواج منى أنا ؟
- وهل أصلح أنا لك ؟
- صاح ضاحكا :
- أنت مجنونة !

كذبت أقول له أننى أحبه وأريده وأشتهيه واحتاج اليه « ولكنك
يوسف » كذبت أقول ، يوسف الذى يقرأ فى الكتب ويسافر بالاطائرات
ويتحدث الى الكبار كانه منهم . « أنت يوسف ، وأنا صفصافة » كذبت
أقول له ، صفصافة ابنة أبى الذى عاش ومات حافى القدمين لم يشتر حذاء
وربما لو تمكن لما وجد زوجا بحجم قدميه الخشبنتين اللتين لم تعرفا سوى
طبن الحقل وتراب للشكة . . . ولم أقل الا :

- يوسف ، أنا لا أصلح لك !

اطلق للقطار صفيرا عاليا اعقبه صوت حاد وممتد من احتكاك عجلاته
بالقضبان مع الابطاء المتزايد لسرعته . حاذى للقطار رصيف المحطة ثم
توقف . نزل ركاب وصعد آخرون . ثم انطلق صفير آخر مؤذنا بمواصلة
الرحلة .

« ترى لماذا يريدني الجنرال ؟ » .

اربعون سنة مرت على ذلك للقاء الاول به . كتبت في الثالثة عشرة
وهو في الاربعين أو تجاوزها . قال : « نجى صاعد وأنت رائحة كبراشة »
ضحكت للكلام الغريب ولكنني كنت خائفة أريده أن يذهب . ذهب .

بعد عامين تزوجت يوسف . كان يصبح ويوبخ وهو يلقي لي بتعليقاته
ساعة للتصريب على عمل جديد . كتبت أنفعل وأحد فنبجو كأننا وعلان
تشابكت قرونهما لحظة مناوطة ولكني كنت أحبه ، وكان هو أيضا يخبى .
ونحب المسرح ، سقارته المخملية وخشبيته وأضواءه ورهة العرض الاول
والدمعة المتفرقة التي نرى عبرها للمشاهدين وقد قاموا يصفقون لنساء
بحماس في نهاية الليلة . كان كل ذلك بهيا وآسرا يمنحنا الثقة والقوة
وشيئا ناعما ومبهرا كباقيات اللورد التي كنا نطقاها بعد العرض ، جميلة
ويزيدهما جمالا لمة ورق « السيلوفان » والشرائط الحقيقية الملونة المعقودة
حول اللورق وسيتان اللورد .

ثم ذهب يوسف ، ذهب بلا قبلة وداع ولا كلمة . كتبت الطم وجمي
واشقى ثوبي وأقول : « خانني يوسف ، تركني ، كيف ؟ » غيمسكون بي
ويكبرون : « ومنذ متى يستغلن الانسان ساعة الموت ؟ خطفه الموت ولم
بختر فلا حول ولا قوة الا بالله ا » .

ارسل الجنرال برقية عزاء واكريل ورد بنفسجي ومنحوبة شخصيا
الى الجنازة ثم جاء بنفسه ، بعد أيام ، واليه لا للبيت بالحراس والمرافقين .
قال : « أقدم التمازي » قال : « فقدنا فنانا كبيرا » . قال : « ليرجبه الله
ويرحمنا جميعا » . ثم دق بحصاته على الارض .

بعد ثلاثة اشهر جاء ثانية ولكن مرافقيه وحراسه بقوا خارج للشفة .
قال : « انتهت العدة ، ليس كذلك ؟ » كان وجهه صارما وعينا خاليتين
من أي تعبير ويرتدي زيہ للمسكرى المعتاد ويسك بعضا الابنوس . فلجاني
بابتسامة عريضة كشفت عن كل أسنانه وبعض فراغات متخلقة من ضروس
مخلوعة .

- كنت أعرف أنك ستوافقين .
- أو أوافق على ماذا ؟
- على زواجنا .
- وهل وافقت ؟
- ألم توافقى ؟ !

ثم شفتيه وازداد وجهه صرامة وهو يدق بمصاحبه على الارض وينهض ثم يمشى بخطوته المرجاء اللويجة في الوقت الذى كان مرافقوه وحراسه يهرولون الى المصعد والسلم والسيارة والشوارع .

يطلق القطار صفيرا متقطعا وحادا وينطلق في الارض لا يلوى على شيء مقترا الكنى للحقول مبرر النافذة وكأنها بها مس من جنون ، تركض حربا من شيء يلاحقها أو سعيا الى شيء تلاحقه .

« ترى ما الذى يريدك الجنرال منى ؟ » .

افتتح منديل أم أحمد وأخرج منه كسرة خبز أكلها ثم أعقد المنديل على ما تبقى .

بعد تلك الزيارة الاخيرة لم أره الا مرة واحدة فقط . كانت قد مرت بضع سنوات وكنت اتف على خشبة المسرح أرد تحية الناس بعد انتهاء العرض . كانوا يصفقون وأنا أحضى لهم رأسى وأبتسم ثم رأيتهم . كان جالسا وحده فى الصف الاول تحيط به المقاعد الخالية عن يمينه ويساره ، رأيتهم رأيت الآخرين ، الجالسين خلفه كلنا للمرة الاولى . كانوا يملأون المقاعد الخالية الحمراء ، الرجال بالطل الداكنة ولتصان البيضاء وربطت الحلق الحريريى الملونة ، والنساء بملابس السهرة والشعر المصفف بمناية والعيون المرسومة . رأيتهم ثم رأيت للسقف المزخرف برقائيق الذهب والمقصورات القموشة الجدران وعناقيد البللور تتخلل ثريات مضيئة . رأيت ذلك كله ثم لم أره ، والحظة خاطلة بها لى المكان خاليا الا من الجنرال ، جالسا وحده فى ثوبه المسكرى الأزرق وقفازه الجلدى الأبيض يتكلم بكلنا يديه على مقبض عصاته .

وعندما غادرت المسرح كنت أعرف أنها المرة الاخيرة . لم أكن قد فكرت أين ساذهب بعد ذلك ولا على أى خشبة ساقف ولكنى مؤقتة أننى أترك مسرحهم مرة وإلى الابد .

« لماذا يريجنى للجنرال ؟ » •

يمضى للقطار بنفس السرعة ، يشق الأرض المزروعة على الجانبين
ولكنى أعرف الآن انه يتأرب من محطة الوصول • فالمكان علق بلرائحة
الرطوبة المحملة باليود والنسبات الباردة تلمس وجهى برفق وهدير البحر
يملا أذنى ، ليس لأقنى أسممه - فضجيج القطار يبتلع كل ما عناه - ولكن
لان الرائحة والهواء يحملانه الى فتشيد ميناء أزرقه يموج ويلط ويضطرم •

— ٣ —

محدث يدى بالبرقية للضابط فاخذا وراح يقلب فى ملف حتى استقر
على صفحة بالذات • نظر لى وجهى ثم الى الملف ثم لى وجهى مرة أخرى
وقال : « تفضلى » •

رافقنى اثنان من الحراس المسلحين الى حجرة معتبة يكسر حدة متنها
أزوار مضيئة خضراء وحراء وصفراء • « تقضى خطوتين ثم قفى » قال
شخص لم أتمكن من تحديد مكانه بسبب الاظلام • وقفت فظهرت محتويات
جسمى والصرة وخبر أم أحد فى التخليل الملقود على شاشة تليفزيونية •

خرجت من الحجرة بصحبة الحارسين الى ساحة فسيحة مبلطة
يسورها حائط حجرى شاهق الارتفاع غرست بمحاذلته وبلى مسابلات
متساوية أشجار البرتقال • كان للبور الحجرى دكة أبواب للسجون
العتيقة أبا الأشجار فكانت رغم صفر جذوعها وبقة أغصانها مثقلة بالثمار
البرتقالية تظهر وتختفى بين الأوراق الكثيفة للخضراء •

عبرنا الساحة الى ممر ضيق يقطع مبنى رملى اللون له شكل علبة
مستطيلة دخلناه ثم خرجنا منه فطالعنا فى نهاية الطريق القلعة بهيلكها
القديم يحجب بنيانها الحصين البحر ورأها •

فى القلعة دخلنا الى قاعة فسيحة مفروشة بالابسطه الفارسية تغطى
جدرانها مرايا ضخمة لكل منها لآطار من الفضة الطعمة بالذهب وتتلى
من سقفها ثريات ضخمة من عنائيد البللور • كنت مدعوة على الغداء على مائدة
الجنرال •

أوصلني الحارسان إلى المكان المخصص لي حيث وجدت بطاقة تحمل اسمي على مائدة سبقتي بها أربعة من المدعوين لا أعرف أحدا منهم • كانت الموائد تشكل نصف دائرة تمكن للجالسين إليها من رؤية المازفين أمامهم •

صنحت الموسيقى بالنشيد العسكري وقام المدعون وهم يتطلعون في اتجاه الفرقة ، تطلعت : كان الجنرال واقفا في مقصورة زجاجية مغلقة تطلو المكان المخصص للمازفين وقد ذهب شعره الكستنائي مخفيا رأسه كرويا ولا ماعا أما جسده فلم يعد نحيفا كما كان بل اكتسب سمنة جعلته يبدو أقصر قاما •

حرك الجنرال رأسه حركة خفيفة يمينا ويسارا • صفق له المدعون وهتفوا • ابتسم ثم جلس إلى مائدته منفردا خلف الزجاج جلسوا •

أخذ رجال ونساء في ملابس مزركشة يروحون ويجيئون بنشاط ملئت حاملين أطباق الطعام : الحساء والسبك واللحوم والخضروات والفتائر والحلوى والفواكه • وفي الختام دار الرجال يصيرون القهوة العربية من أباريق ذهبية وطلعت للنساء بالطب للخشبية المطعمة بالصنف يقدمن للمسجائر •

وصاحب كل ذلك مزف مقطوعات موسيقية جماعية ومفردة واختلطت الألفام بطرقات الملاهي الذمبية على صحن للصيني وارتشاف الحساء ومضغ اللحم وقضم الفواكه وصوت شخص يتجشأ وآخر يتخط •

كانت الوجوه تلتصع بحبات للعرق والاسنان تملك والانتفاس تزداد ثقلا والعيون مثبتة على الجنرال والجالس في قفصه الزجاجي يأكل وحده •

« ترى لماذا يريجنى للجنرال ؟ » •

تنبعت الحارسين إلى ممر ضيق تضيقه مصابيح ليونية زائدا شحوبا انتقل إلى المفاجيء من القاعة الفسيحة ذات اللثريات • ثم بدأنا نصعد على درج حلزوني ضيق للبرج من الأبراج • والضيق السلم تعذر استمرار الحارسين إلى يميني ويساري فتقدمي أحدهما وتبعني الآخر • صنعنا بلا شوق حتى شعرت بالعرق يتصبب من رقبتي وجبينتي ويتخلل منابت شعري وبأنفاسي تثقل وبالألم يتمكن من ركبتي • توقفت لحظة لارتاح فتوقفا • انكأت على حافة طاقة مفتوحة في الجدار الحجري • تطلعت عبر قضبان الحديد فرايت

للبحر من تحتنا ، يعلو أزرقه ويشب منفعه الى الشنساطى في جموح ،
بصطدم بكسارات الموج ، يضرب صوانها فيندفع الرذاذ ويطلو ويتطاير
نوارس منمنمة بلا حصر تطرز الفضاء بأبيضها .

كان وجهي يقطر عرقا من ضيق اللبرج ورطوبته الخائقة . واصلنا
للسعود حتى وصلنا الى قاعة صغيرة للانتظار . جلست بين الحارسين
حتى نودى على .

دخلت الى بهو مرامى الاطراف فرايت للجنرال جالسا في زيب
العسكري المعتاد على أريكة بيضاء تحيط به الوسائد المغلفة بالحديد
زاهى الألوان .

عندما اقتربت، قام للجنرال الملاقاة وسار نحوي بخطوته الوثيدة
المرجاء يتكى على عصاته المصنوعة من الذهب والابنوس . بدأ طامعا في
المن تطلّى للتجاعيد وجهه . تصال وهو يصافحني ويبتسم ابتسامة
كشفت عن أسنان لامعة وحسنة التضييد ولثة وردية صافية .

— صصصاصة ؟

وضحك بشكل مفاجيء فاكشفته ان صوته أصابه خفوت مبجوح
كانها يصدر عن شخص مريض .

-- تغيرت كثيرا ، شككك رث ... هل صحيح انك صصصاصة ؟
دعاني الى الجلوس الى اقرب مقعد لاريكته . قال :

— العام القادم تحتفل للبلاد بالعيد الخمسين لتولايته . انه عيد
للناس ، سبرقصون ويغنون وينحرون للخبائث وينثرون الارز والقمح
والورد وسيفيض نهر حبيبهم الى في كل قرية ومدينة .

ابتسم في غبطة فلاحظت ان أسنانه طقم صناعى . واصل .

عيد جلوسى عيد للناس ، ومديتى لهم في عيدهم هو ذهابى اليهم .
الجنرال بلحمه ودمه سينزل من القلعة ليراه الناس راي العين ويجهجون
بالمشاهدة . آية حية .. آية حية !

اغمض عينييه ثم عاد وفتحهما وقد غللتها غلالة رقيقة من الدموع :

— وانت يا صفصافة ستأتين معي ، سأخذك معي الى الناس لانهم يحبونك ، هل صحيح أنهم يحبونك ؟

حججتي بنظرة مباشرة ، قطب جبينه وحرك شفطيه حركة سريعة ومفاجئة كأنما يريد استخراج بقايا طعام من بين أسنانه ثم سكن وجهه وهذا وأغمض عينيه وواصل :

منذ خمسين سنة وأنا أعمل في خدمة الناس ، أرى مصالحهم ، أحل بهم ، أربم طريقهم ، أحيهم حتى من أنفسهم لو ركبهم الشر . منذ خمسين سنة وأنا منشغل بالناس ، لا أغفو ولا أغفل ، لا أهدأ ولا أستريح . أحل وحدي هذه المسئولية التي تنوء بها الجبال . أنا جبن يا صفصافة ، جبن غريب ومعجز ، جبن طيب القلب . . . ولكن المسئولية ثقيلة جدا ، وفكرت ، فكرت كثيرا وطويلا في اشراك آخرين معي ثم تراجعت فمن يضمن لي وفاءهم للناس ، من يضمن حبهم وولاءهم . أنا عاشق للناس فمن أين لي بشقاق مثلي ؟

كان الجنرال الآن يواصل حديثه كأنما لنفسه أو للجدران ، بصوت خافت مبجوح مرتعش :

— الناس أولادى . أطفال . يختلفون يتمازكون يتصارمون وأنا أبومهم . أجمعهم وأنظمهم كالقعد . أضممهم كحجاجة تحت جناحي . أئود عنهم ككتيبة . أنا أبومهم للرحيم ، أمهم للحنون ، حاميمهم لليقظ ، مظلتهم للواقية . أنا سماؤهم للصحو وشمسهم المشرقة ، أنا . . .

— أنا ذاهبة !

لم يسمعى . كان مستغرقا في حديثه وهو مغمض عينيه وأسايربه تختليج تأثرا بما يقول . وبدا على وشك الانخراط في البكاء وهو جالس في مواجهة وقد تهدل كتفاه وصدره وبطنه على عجيزتيه الكيريتين . ولم تكن قدماه تصلان الارض فبقيت ساقاه للنحيلتان معلقتين في الهواء كأنهما لطلل أو لحمية .

— أنا ذاهبة .

لم يلتفت . حملت صرتي ومنحيل أم أحمى وانصرفت . وجدت الحارسين في أفطاري خارج للبهو ثم عبرنا الساحة للدخلية فالمر الضيق ثم الساحة للخارجية وأخيرا وجدت نفسي منفردة في الطريق العام .

نصحت البحر ولما وصلته تربعت على رمال الشاطئ ورأيت الموج
يهدر ويعلو ويغمر الشاطئ الرملى ثم ينحسر عنه وقد أصبح مبللاً ورطباً
ولينا وداكناً • لسنى الرذاذ المتطاير ولغنى الهدير والامتلاء صدوى بالرائحة
التي ليس كمثلها شيء وتابعت تطريق النوارس وهي تجتعد عن الماء لتقترب
منه ، وطيورا أخرى أصغر ذرفوف بأجنحتها بسرعة وعزم وقوة •

يوسف أول من أخذنى الى البحر وعندما رأيته ركضت إليه باقحة
ذراعى ثم ركضت منه ثم عدت أركض إليه وضحكت حتى سالت الدموع
على وجنتى ثم ركضت جنلى ثم مشيت فى الماء الذى غمرنى حتى خصرى •

قال يوسف :

— أنت حورية !

قلت :

— أنا صفصافة !

قال :

— أنت حورية ••• ولك ذيل سمكة ••• أنظري •• أين ساقاك ؟

كلما طلب منى يوسف أن نذهب طلبت منه أن ينقى حتى رأينا البحر
يتلألاً بذهب الغروب ومضة للغسق ثم ظهر القمر ملالاً كخض قلم أصفر
دقيق على الكحلى للصريح • قال يوسف :

— هذا الهلال أنا ••• وأنت ذلك القرص المشتعل الذى غاب الآن فى
البحر من الجهة الأخرى •

ضحكت ولكنه لم يضحك • وانتصف الليل ونحن جالسان أمام البحر
نراه فى صخب امواجه وإيقاعها المنتظم الذى يهدر حولنا وفى الرذاذ الذى
يلمس وجوهنا فى رفق •

مسحت وجهى برأحتى • كان مبللاً ، برذاذ البحر أو دموعى ، يوسف
أول من أتى بى لمشاهدة البحر • لا أنسى ذلك أبداً ، ولكن ساعة الرجوع
حانت • كشفت رأسى وشمرت عن ساعدى وخطعت حذائى فلامست قدمائى
ضواوة الرمال للرطوبة ومشيت الى الماء ولما وصلته ملأت بجذعى وملأت
كفى وبدأت أغتسل • وعندما انتهيت قصدت الطريق للمام وكان وجهى
وقدمائى ويدائى وأطراف ثوبى مبللة بماء البحر ويذى اليمنى تقبض على شال
أم أحمد المفقود على رسائل للناس وعينائى تبحثن عن محل اشتري منه
للصبيين الأقلام الملونة والبرقالية •

هموم صبغية

أحمد منور

القي نظرة على هندليه في المرأة • استدار حول نفسه لاحظ
ان البذلة ما فتئت تضيق عليه ، وإنه لابد أن يشتري واحدة أخرى • عاد
ينظر في المرأة ، انكر نفسه بعض الشيء • بدأ وجهه يمتلئ وبطنه يبرز •
قرب وجهه من المرأة أكثر ، لاحظ شعرة بيضاء تنقلو مع خصلات
شعره • الأسود المتخفق ، نادى زوجته ليربها للشعرة البيضاء ، غطي
صراخ طفلها على صوته • زاح يخاطب نفسه :

- والله كبرت يا على وبدأ شعرك يبيض وجسمك يلتئخ ويترهل •
لكن لا ، لا ينبغي أن تستسلم فانت ما زلت شابا •

• وتناول ملقطا من ملاقط زوجته وراح يتصيد الشعرة البيضاء الى
ان استطاع أخيرا أن يستاصلها من الجذر •

انبلت زوجته في هذه اللحظة ، سالته مستجلة : كلنى سمعتك
تناديني ؟

رفع الملقط الى مستوى عينيها :

- انظري ••

بدا عليها انها لم تر شيئا ولم تفهم شيئا •

- انظري جيدا ، ألا ترين شيئا ؟ ألا ترين شعرة بيضاء عالقة
بطرف الملقط ؟

ظهر الغضب واضحا في عيني للزوجة ، وصرخت فيه :

- أمن أجل هذا عطلتني عن شغلي ؟ ألا تسمع صراخ القفل ؟ ثم
اضافت بنفس الحدة وهي تعود على مقبيها :

- لقد شاب شعر رأسي أنا من زمان ، منذ وضعت طفلك الأول .

يقي دياحنا ، جامدا في مكانه بضغ لحظات قبل أن يطلق على ذلك :

- حتى أنت يا عائشة تكفرت ، أصبحت تضيقين حتى من مجرد
دعابة صغيرة ، كيف تغيرت كل هذا التغير ؟ كنت أظن أن كل الدنيا يمكن
أن تتغير إلا أنت ، لماذا كنت من قبل تستمعين إلى حديثي الساعات
للطويلة ولا تملين ، لماذا كنت تهتمين بكل كلمة أقولها حتى ولو كانت
سخفا وهذرا ، وتضحكين لكل نكتة أرويها لك ، وتستغلطين كل دعابة
تصدر مني ؟ لماذا كنت تحفظين كل أشعاري ولا تطيقين اليوم مجرد
سماعها .

لقد بقيت الدنيا على حالها وتغيرت أنت .



تحتم عليه لكي يذهب إلى عمله أن يركب حافلة للنقل العمومي لأن
سيارته معطلة منذ أسبوعين بسبب قطعة غيار لم يجدها في السوق .

علق وهو يصلح من استخدامه الذي تبذل بمعدل الزحام منذ الأسبوع
(ما زالت دار لقمان على حالها) . صرخت امرأة (سرقوني بياناس ، مصروف
الأطفال ضاع .. اقبضوا على السارق) .

اجابها أحدهم في هدوء وثقة (لا تتعبى نفسك يا امرأة ، من سرقك
بقي في المحطة) قال آخر (أراهن أن مسؤولي هذه الشركة يقتباسمون
مع السراق حصيلتهم في نهاية كل يوم ، والا .. افكروا جديا في حل هذه
الأزمة المزمنة) .

من أجل هذا اشترى سيارة ، حتى لا يسرق ، وحتى لا ينتظر الساعات
الطويلة تحت لبح الشمس أو وابل المطر في انتظار المهدى الذي لا يأتي
أبدا . من أجل ذلك قلص من مصروفه ، واستدان من بعض معارفه ، واضطر

أن يرحن حلى زوجته التى رصيت بذلك لأن السيارة ستكسبهما وجاحة اجتماعية ، شئ واحد فقط يدين به لحافلات للنقل العمومي هو تعرفه على زوجته عائشة فيها ، حيث كانت تنقل في نفس الخط الذى ينقل فيه هو يوميا . وحلى هذه الحزية تتحول أحيانا لى نقيصة كلما ضغطت عليه التزامات البيت أو تشاجر مع عائشة .

وصل الى المدرسة متأخرا ، وجد المدير قد أدخل للتلاميذ ووقف ينتظره عند باب الفصل . اعتذر له بصعوبة المواصلات وبسيارته المعطلة كما أخبره من قبل :

أجاب المدير في غضب هادئ : لكن هذا أن يمنحني من إرسال تقرير لجمعية التربية عن تخلفك للمرة الرابعة في ظرف اسبوعين .

زاد شعوره بالاحراج والخجل وتقدم أمام التلاميذ بخطوات متزنة ، وابتسامة على الشفتين ، تماما كما ينبغي أن يظهر المعلم أمام تلاميذه ، إذ لا ينبغي أن تنعكس مشاكله في البيت أو في الشارع على عمله في المدرسة ، وكتب التربية تؤكد على ذلك .

أخرج دفتر أعداد الدروس واللبسمة ما تزال ترسم على شفتيه . قلبا بعض صفحات دفتره . توقف عند إحداها .

تفحص زوجه نجاة ، وغاضت الابتسامة الصفراء من على شفتيه . كان مقيرا له أن يبدأ بدرس في الأخلاق بعنوان (المحافظة على الوقت) . رفع رأسه عن الدفتر ، جال ببصره في وجوه التلاميذ . كانت عيونهم تشع بالبراءة وتوحى بالاهتمام الشديد بما سيقوله معلمهم . عاد ببصره الى الصفحة ، راح يفكر (هذه العيون البريئة ستتحول بعد قليل الى عيون تطفح بالسخرية . ستتخامز على بمجرد أن اتفوه بعنوان الدرس ، أو تظن أنهم لا يدهمون ؟ كتب التربية نفسها تقول أن فكرة البراءة ليست إلا خرافة .

سيقولون عنى اليوم أو غدا : معلم كذاب ، سيقولون : كان أول شخص علمنا الكذب . لا ، لا بد أن ألقى هذا الدرس كما ألقيت دروسنا قبله عن قول الحق ، وعن العدل ، والصديق ، لماذا أحاول أن أقنعهم بذلك ما دامت هذه الأشياء مفقودة في الواقع ، وما دمت أنا شخصا لا أستطيع أن أجهر بالحق ، ولا أن أكون دائما عادلا أو صادقا .

نظر في ساعة يده ، وقلب الصفحة في حركة مسرحية وهو يقول
للطلاب : افتحوا كتب القراءة وسنعرض درس الاخلاق في فرصة اخرى .

عند عودته في المساء كانت محلات الأروقة وسوق الفلاح قد أغلقت
أبوابها . وقف متربدا أمام (محل للصندوق والأمان) للتموين للعام ،
أو كما يسميه هو محل (دراكولا) مصاص الدماء . أخرج من جيبه قائمة
المشتريات التي سلمتها له عائشة عند خروجه من البيت ، قدمها لصاحب
المحل وهو يرد بطريقة آلية عن أسئلته عن الصحة وأحوال الطقس في هذا
اليوم .

وضع القفة عند مدخل البيت ورجع مسرعا حتى لا يتخلف عن اجتماع
خليلة الحزب . من يدرى فقد يندّخ ذات يوم شريح بابية ، حينها سيرف
كيف يحل مشاكله .



بعد أن فرغ من اعداد دروس للتلاميذ لنهار الغد ، جلس بهسجل في
دفتر مذكراته ، والنوم يحاصب أجهانه ، وقائع يومه المنصرم وكانت الساعة
تشير الى منتصف الليل .

(الجزائر)

فصل من رواية: نوبة رجوع

محمود الورداني

- يربط بين شعرا وباب الحديد - فوق عشرات القضبان الممتدة والمتقاطعة والمائلة ، عندما فطمت ذلك ، عرفت السبب الحقيقي لتلك الراحة التي اعتزلني . لم يكن ثمة أثر لرائحة القنابل المسيلة للدموع والكاوية للزور والحق . بل الفنئ شعرت بكلام أقل من أثر الضربة بين اللتين تلتقيتهما ، قبل أن أغيب داخل شبكة الحوارى الضيقة . وأرتفعت صرخات قصيرة من القطارات التي لا أراها ، قبل أن أنتهى من جسم الكوبرى نى الأعمدة الحديدية السوداء .

أيمكن أن تكون هذه الشمس ، شمس يناير ؟

كانت قوية حارة فى الأعلى ، وكانت الدنيا تسبح كلها فى الضوء الباهر الذى يجبرك على اغماض عينيك . رفضت تصديق ما جال بذهنى ، وأخذت أتلفت حولى ، واتطلع الى الميخان الذى يتوسطه تمثال رمسيس الفارع عارياً فى الشمس ، وقديه للنافورة وحوض الماء الساكن ، ثم الحقيقة بحشاشتها للباهتة المنحولة . لم يكن ثمة شيء مطلقاً ، لا شيء يحدث ، يمضى الناس بعزم وينحرفون قبل أن يصطدموا بالضبط . يعبرون للشوارع الى الميخان ويقطعونه يكادون أن يجروا بالفعل من بين العربات .

غير أننى ظلت أن السيارات قليلة ، تكاد تختفى قبل أن تصل الى بداية شارع رمسيس من هذه الناحية ، وبحت مقدمة الشارع خالية تقريباً من العربات والناس .

أقتربت ، أظنح مثالا وقد تخشيت مسامتي التي بلغت الضربة .
 أحسيت بالرائحة المجدوسة قبل أن أصل إلى أول الشوارع مرة ثانية .
 كانت رائحة القنابل تهب من هنا ، ولم أتمالك نفسي من العطسات المتتالية
 التي تخرج للرأس وتقلقلني .

كان الشارع يلوح مخوقا ممتلئا خاليا . وكانت قطع الزجاج المكسور
 منتشرة على الأرض : فوق الأرصفة أمام المحلات المظلمة للواجهات ، على
 الرصيف الوحيد المتوسط الرصيفين الجانبين ، حيث تحشدت إعلانات
 الأقلام والخطوط والسيارات ومحلات « ومي » ومزيل لرائحة العرق . وبدأت
 لي السحابة السوداء متكاثفة في عمق الشارع الخالي ، واشتباها ضفيلة
 لا تكاد تتنضح . . . الخوذ أولا تستطيع أن أجدها ، قبل أن تكتمل هيكل
 العساكر بالدروع ، يتمترسون صفيا واحدا يقطع الشارع بكامله ، ومن خلفهم
 هرج وعجيج وأصوات رصاص بعيد غامض .

انقلبت عائداً إلى الميدان ، وعبرته متجها إلى محطة الاتوبيس .
 قلت لنفسى وأنا أطلع إلى تمثال زمسيس الثابت للقريب ، أن ما حدث
 لم يكن حلما ، وكل ما شاهدته قد حدث بالفعل ، المظاهرات والناس والعساكر
 والتهافتات ، بل وهذه الضربة هنا بين عنقي وكنتى ، والضربة الأخرى
 على عظام الساق . أما الميدان والشوارع التي تصب فيه وخطوط المترو
 وقطار المرح والسيارات وآلات التنبيه والناس وعساكر المرور يجعلهم
 للشعوية السوداء والشمس الخالية الآمن غيوم قليلة . . . كل ذلك رأيته
 حقيقيا وحيا . وحتى أؤكد ، هكذا قلت لنفسى ، سوف أركب الاتوبيس
 إلى العباسية وأغير ملابسي ، وأعبر للسور إلى المكتب وأرى المقدم وعم
 عبده والصول للجوهري وفرج وعبد العظيم وعادل . نظرت إلى ساعتي ،
 فوجدتها تقترب من الولادة . كيف تذهب إذن إلى معسكر ؟ . وهاجمني
 فجأة صداد مظلي مجتاح ، فاستندت إلى الجدار لما أحسست بالرغبة
 في القي .

سمعت صوتها - عابدة - بعد كل هذه المقود السحيقة . هو صوتها
 لا شك . هل تكلمنى أنا ، أم تكلم شخصا آخر ؟ . لم يكن هناك مقر من
 أن أرفع رأسى ، وأتلقى ضوء الشمس كبطبات تلقى لطمات ، ثم أرى فتاة
 صغيرة ترتدى سروالا ضيقا فوقه جاكيت من الجلد لإيهود محبوك على
 جسمها الملوغوف القوى ، وصدرها الصغير بارزا قليلا مثل تماحتين تملآن
 للقبضتين . وكان شعرها على هيئة ذيل الحصان ، وكانت بيضاء تتكلم
 عن المظاهرات - بصوت عابدة - مع سيدة أخرى تشبهها ، لكنها ترتدى
 فستانا صوفيا بنفسجيا على جسمها اللثيل للرأسخ ، ناضجا مهيبا فوق
 حذاءها ذي الكعب العالي المسنون .

وبينها تركت نفس لصوتها - يا ألهى انه صوت عابدة - ورأسها المهتز بفيل الحصان ، وجحتها تلتفت فجأة متلاثة الشعر والجيبة في الشمس ، ثم تزجى لى نظرة خيل لى انها طويلة ، قبل أن تميل على السيدة وتخضع من صوتها .

وما لبث الاتوبيس أن اقتبل مزحما ، قفزت ومنعنى الزحام فى الداخل من أن أشاهد البنيت للواقفة للمرة الاخيرة . كان بعض الناس يتحدثون ، رافعين أصواتهم عن المظاهرات التى تسببت فى تأخيرهم .

غادرت السيارة فى الميدان ، وانحرفت لى للشارع الجانبى ، حتى وصلت الى مكان عم حسن الكوجى .

وضع الرجل المعجوز الناحل المكواة على يمينه ، واستند بجنبابه للكستور القلم بخطوط خضراء باهجة . انتظرنى ، ورحب أنا أخطع ملابسى ، ولم أعد قادراً على حبس صرخات مكتومة خرجت منى ، إذ انحنيت ألم أقدامى داخل البنيادة للثقبلة . قال :

« تأخرت يا مصطفى .. صباح الخير أولا .. »

رعدت عليه ، وانطلقت لى الشارع أظلم ببذلنى ذات السروال الضيق .

كانت عيناى تؤلمتنى وتحممان ، وعندما وصلت الى الميدان ، أحسست بقواى تغادرنى ، وأكاد أتمتر خائفا من السيارات المسرعة المضطربة . ثم عبرت الميدان أخيراً ، وفكرت أننى سوف أكتب ، ليس بسبب ما حدث على وجه الحق ، ولكن لأنه لم يكن هناك دافع لانتظارى كل هذا الوقت الذى مر على وأنا أشاهد ما جرى . نعم أنت لم ترم ، المساكين الضاحكين للذين عبروا للقناة ملوحين داخل قواربهم الناطاطية ، أو أولئك الذين يحملون بدائع الأر . بى . جى . أو ييجرون الأولونكا فوق التبة المالية . لكك حملت من ماتوا منهم ، كما رأيت المظاهرات ، قدامك ، بل أن الاعتصام ، منذ سنوات وسنوات ، كنت مشاركاً فيه . هل ستستطيع أن تكتب الآن ؟ نوبة العلم للشهيد ، ونوبتا صحيان ورجوع له ، ونصبه يتوسط مقابر الشهداء بين الأشجار ، وعابدة فقدتها ، وكيسنجر رأيت ليلة أمس ، ومحجى كلك عن بنت صغيرة اسمها مريم ، وسليمان كف عن حكاية نادبة ، وأبراهيم ذهب وحده للطبيب فى بلب اللوق . نوبة العلم للشهيد ، ونوبتا صحيان ورجوع له .

انتقلت لى للرصيف المواجه ، وقلت أن اليوم هو أول أيام العام الجديد . نحن الآن فى عام ١٩٧٥ أيها السادة . بعد شهور ثلاثة سوف تدخل لى سيناء . تسلم مهياتك وتحصل على شهادة المعاملة ، لتسافر

الى بنى سويف وتسلم وظيفتك المحترمة : مدرس بمدرسة احوه الاعدادية للبنين . كان على أن أقول كل ذلك لنفسى . لاجد أن أتذكر كل شيء . ويبدو أننى قادر مازلت : فرأسى لم يغادرنى بعد ، والعلم يرمف عينا ، له سيف وعصا صغيران فى أقصى الطرف اليمين ، والنصب ينفض بين الأشجار وعقود الزهور العطلة . نوبة للعلم للشهيد ، وغوبتا صحيان وزجوع له ، وزوج الهام مارتقا فى الحفرسوار بين حداثق البرتقال المحترقة ، وداخل لحدى للبابات التى توقفت للمرة الاخيرة .

فكرت فى أن أشعل سيجارة ، وخطر لى أن دخولى المكتب فى هذا الوقت سوف يكون عملا جنونيا . أدخل لى مكتب المقدم وأقول له صباح الخير يا بك . يسألنى أين كنت حتى الآن ؟ وأرد أننى لم أجد مواصلات لان المظاهرات تملأ الدنيا . ولكن كيف أثبت خطواتى العرجاء الثقيلة ، وأقطع هذه الارض القضاء كلها ، وأبيل بجوار خيام واكتشاك للسيرك المتسام حديثا بالقرب من المعسكر ، ثم أقفز للسور فى النهاية ، وأصبح داخل المعسكر .

كيف يكون صوتك يا عابدة ، هو نفس صوت البنات الصغيرة الواقفة وزعبها الاصفر الخفيف يتألق على رقبتهما وخدهما . لو كنت أنت ؟ . حسنا . وماذا لو كانت هى ، مايدة ؟ . كان كل منكبا سوف يرى الآخر ، وتستكديران . لم يعد ثمة ما يقال ، كما لم يعد هناك سوى ضجر يقبض الروح .

مشيت بجوار السيرك ، حيث الخيمة الكبيرة عليها اللافتة وصور البنات اللاتي يقفن شبه عاريات ، والحيوانات الواقفة على القوائم الخلية ، والاسد وحده يقمى امام للرجل العارى نصفه الاعلى ، وكرياجه الاسود مثل نعبان رفعه بذراعه للعارية فوق رأسه . وبعد الخيمة . كان ثمة اكتشاك صغيرة مقنطرة . ملت مع سور السيرك ، وتطلعت من أعلى الرتبة ، حيث كان شيخ قصر الزعفران وسط الجبانى الحديثة لجامعة عين شمس ، وقصبان المترو المستقيمة تمتد على يمينه . وحين غابت الشمس قليلا ، سمعت صوتا غريبا ، فالتفت كى أجد لجوة عجوزا وحيدة فى قفصها الحديدى ، تروح وتجىء بتثاقل فوق الحشائش الصفراء والروث . وخارج القفص كان ثمة جيباد هزيلة مربوطة ترفع رؤوسها بين الحين والآخر . كانت راحةهم كريمة ، واكتشفت جيوش للذباب الذى تطن وتملا الهواء بالقرب من السور .

غادرت كل ذلك أخيرا . وصعدت فى مواجهة المعسكر ، حيث أشجار المسانجو والصفصاف تصطف خلف السور . وجنلت أبحث بعينى عن المكان الذى اعتدت القفز منه الى الداخل .

أشعار

أربع قصائد قصيرة

من

«ورد أقسل»

محمود درويش

عناوين للروح خارج هذا المكان

عناوين للروح خارج هذا المكان • أحب السفر
إلى قرية لم تعلق مسألتي الأخير على سروها • وأحب للشجر
على سطح بيت وأنا نمتب عصورتين ؟ وأنا نرهبى الحصى
أما كان فى ويسعنا أن نرى أياها
لنتجو على دهل فى اتجاه النبات ؟ أحب سقوط المطر
على سيدات المروج البعيدة • ما يضى • ورائحة صلبة كالحجر
أما كان فى ويسعنا أن نغفل أعيانها •
وأن ننتطح أكثر نحو السماء الأخيرة قبل الملل التمر ؟
عناوين للروح خارج هذا المكان • أحب الرجول
إلى أى ربح • ولكننى لا أحب للوصول •
لصومى الكافن

لصومى الكافن أم يتركوا البورخ شيئا يجل على •
يناهون فى جفتى أينما طلع العشب منها • وقام الشبح •
يقولون ما لا أفكر • ينسون ما أتذكر • يعطون صمتى

ذرائعهم • استنويحوا قليلا ، لصومس الدافن ، في الوقت متسع للضحية
 لتجري حوارا عن الوقت مع قاتل قد يكون الضحية •
 وعودوا الى اهلكم • ربما احتاج اطفالكم لعبة غير قلبي في بنحقة ،
 واسماءهم ، او ملابس اسماءهم كي يسيروا الى المدرسة •
 الا تستطيعون ان تترنحوا غير قبرى القديم / الجديد •• هوية ؟
 الا تستطيعون ان تجنوا فارقة واحدا بين ظلي الذهب والنرجسة ؟
 اذن من هو الحي فينا ؟ من الحي في هذه المسرحية ؟

بقاياك للصقر

بقاياك للصقر • من انت كي تحضر للصخر وحك ،
 ونعبر هذا الفراغ التهاشي ، هذا البيضاء التهاشي ؟ مرحي !
 مستصطف جوك خروبتان ، واربتان ، وصمت البضاء الجوف بعدك
 شهودا على العيث البشرى ، شهودا على المعزة •
 الى مثل هذا الزمان تصحق ظلك ، في مثل هذا الزمان تصحق وركك ؟
 ونلفظ اسمك واسم بلادك واسمى معا
 بلا خطا ، يا رفيقى ، كاتك تملك شيئا ، فكاتك تملك وعك !
 سنخفى لك المسرح الدائرى • تقدم •• تقدم الى الصقر وحك ،
 فلا أرض فيك لكي نتلاشى ،
 وللصقر ان يتخلص منك ، وللصقر ان ينتفض جلك •

على هذه الارض

على هذه الارض ما يستحق الحياة :
 تردد ابريل ، رائحة الخبز في الفجر ، آراء اهرمة في الرجال ، كتابات
 اسخيلوس ، اول

الحب ، عشب على حجر ، امهات تقفن على خيط ناي ، وخوف الفزاة
 من الذكريات

على هذه الارض ما يستحق الحياة :
 نهاية ايلول ، سيدة تدخل الاربعين بكامل مشوشها ، ساعة الشمس
 في السجن ، غيم

يقاد مريرا من الكائنات ، هتافات شعب لن يصعدون الى جنهم
 باسمين ، وخوف الطفلة من الانبيات •

على هذه الارض ما يستحق الحياة :
 على هذه الارض سيدة الارض ، ام البدايات ام النهايات • كانت تسمى
 فلسطين • صارت
 تسمى فلسطين • سيجتى : استحق ، لانك سيجتى ، استحق الحياة •

الشعر والوطن

عبد الناصر منال

١ - الشهيد يواصل نهضته

المدخل الاول :

كما تتجدد في حقائق الميود دموع الميود
كما يتعري من اللون ، هذا الندى الليلى
ويهوى الساكنين نحو القبور المتينة
المتنجح الآن موتى ،
وادخل في موسم الجوع
احمل حزن البلاد على كاهلى
استجير القرب ،
والصلى دم الذايعين الى حربها دون ماء .

المدخل الثانى :

هى الارض شاحنة
كيف تنسقط رهانة فى الضلوع الغريبة
كيف يشق الجوانح ربح المساء .
سافنتجح الآن موتى ولضر زلوية القبر
ان القبور التى ما استراحت
ستعرف لمواتها المتنامين بلا موعد
او لقساء .

الفتسراء :

اقول : خذيني الى وطن في التلوج البعيدة
التي به وطني ،
خذيني اليك ولا نومدى البحر لا تنطفي الـد خفي ،
ولا تحجبى الشمس بعد اختفاء النجوم
خذيني ، سالتك يوما
وتشرق شمس الوجة في جثث للعاشقات
ويؤكض نحو بيوتهم الفقراء •

القصيد :

هي الارض جاهزة للقاء
وانسا عاشق اتوزع كالسحب الائمة
على بابها للرابض الساحلي ،
اراقب عبر خطوط الرصاص جواد العبور
واشهد قتل المعاهدة الخائنة •
هي الارض لا شيء يبقى سوى الارض
فقتلخ النار ذروتها
وليبغ الجوع حد الاباحة ،
وليبغ الحقد حد الاصابة ،
وليبغ الحزن حد السماء •
هي الارض لا شيء يبقى سوى الارض
يا ايها الواقفون على شطها
استمروا •
ويا ايها العابرون الى حطها
استمروا •

ويا ايها الفقراء

• استمعوا

• استمعوا

• استمعوا

٢ - الارض تكتب اسماها

البعد والنهاي :

غريبا يمر المساء المذبح باللغة الكناسية
يعطون زنديك يسترق الضميمة للواحية •
غريبا يداهك القتل
والجسد القتل يختفي فجأة في الذمور
ويشهد ان الحصى الغنية
يا سرايا يخطى المدى والزمان
يا قطارا يسافر قبل الاوان
ويا مقلا قديمة •
كيف اسميك موتى ؟
اسميك سجنى
اسميك ام الكندل
وانك انت نقطة البعد والنهاي ؟
هذه رلحتى فاشهدى
هذه كيوتى فاشهدى ،
هذه جئنى فاشهدى •

انتظار :

- متى احتويك ؟
احارب فيك انفعالى القديم ولحزاني الماضية
- هل نوبت للصلاة مع الفجر
هل سمارتك للشواطي والمدن النائية ؟

رهيباً يمر الساء المذبح باللمنة القاسية
 هنا واحة من بقايا الشتاء ،
 هنا شوارع من حطام اللقاه
 هنا ، في القدي ، ساقية
 شرفة ، جهة عالية *
 يخرج الصبح من همسات الصغار
 ومن ساعد لا يجف عليه العرق
 - هل احترقوا فوقك الموت ،
 هل سافروا في الخطوط العريضة نحوك
 هل طبعوا قبلة في الشفاء
 وهل رفسوا نيك حول الطريق ؟
 كساد موتى يموت
 وكانت عيونى تخبى الشفق *
 اذن فاشهدى ،
 فاشهدى
 فاشهدى ..

(طولكرم - فلسطين المحتلة)



ماتيسر من سورة القمع

إلى سليمان خاطر
"وفديناه بذبح.. سجين"
أحمد عنتر مصطفى

انه قطعة من قماش !!
كان أخرى ، إذن ، أن تغض العيون
أو نطاطي رأسك ،
أو فتشع العين ، منشغلا ،
مثل كل الملايين حولك ،
منهمكا ،
باصطياد الفراش
أو تغفر عينيك ،
تحت جذائك ،
أو تتحدث عن روعة الطقس ،
في مصر ،
بعد التحرر - !! ،
اذ ييصق الماهرون

عليه ،

على قطعة من قماش !!

تقول

« هو الكبيراء يعرف ٠٠٠٠ »

في قاعة الدرس صباح العلم ٠٠٠ »

لنفسك الموت !! ٠٠٠ »

(ها هو يامر طلابه الآن ،

الا يسبروا وراء رفائك ،

ان يمتطوا الزمن العربي ،

الى مدن النخبة ٠٠٠

حيث يروى العطاش ٠٠٠)

انه قطعة من قماش !!

تصيح :

« النسيج خلاياى ٠٠٠ »

في باحة الدار صوت لامي ٠٠٠ »

بوركت ٠٠ !!

(٠٠ ضنوا عليك به ،

ان يلك في موكب الشهداء ،

وكم كنت تهتف :

عاش ٠٠)

♦ ♦ ♦ ♦ ♦
♦ ♦ ♦ ♦ ♦
♦ ♦ ♦ ♦ ♦

♦ ♦ ♦ ♦ ♦
وحننا

وحننا في زمان الخديعة ،

نحترق الصدق ،

نحن الخرافات من غفراء الحن !!

فلترح قلبك الغض ،

من قلق ، وارتعاش ٠٠

ها هو الآن يملك شبرين من هذه الارض !! ،

نغبطه !!

قد نموت بعيدا ،

ولا ارض تحضن جثتنا ٠٠

او وطن !!

يعطيكم العافية

سمير عبد الباقي

الى شهداء العرب الشيوعى اللبناني الذين
يقتلون في سبيل الحقيقة طوامية أو غدرا

يا ايها الانسيان منفر السن
ما اتسك حين تكبر الأجسام ..
ويحاصر ك المهزومين القلوب والشحكة ..
وتحت وطأة خطايا الماهرين يتثنى
تقبض في تلك وشوشات الجن
أكن قحكك تفكره للسكة
أذ تمحى المسافات ما بين التضيعة
والآه .. في حر الدبح ..
ويستحيل الشجر مكن لصمت الخطر
والشعر يأس وبسفر
والتهر - هذا الذي جكم التاريخ والهدى
يغنى في غاية الخجل -
عجز عن التضيعة
ويطفح البحر موجه فوق مبحور الفجر
خلوى الوفاض م الأول
مرغم على الانحناء للارتزاق والحشر ١٠
أه ١٥

يا أيها الإنسان صغىر القدر
 ما أعظمك لما تجاوز الحد
 تحدد في وجه الهواء الزيف
 تشتت - نكره ما ارتضاه للضعيف
 ترفض تكون رد فعل الكذب والتزييف
 تاتى تكون للجفاف واليبور - سخابة صيف ١٠

يا أيها الإنسان قصير العمر
 ما أمدح الاغتبال لحظة بداية الوطن
 يوم اختلاف للوعود
 يوم ائتلاف الكره ٠٠ يوم التباغض
 اذ تمساح الجحود
 فينفد الفضل معنى الراحة والطيبه ٠٠
 المقل في شرع الجهول عيبه
 والحس يعجز بجواب ارتعاش النظر
 تبقى المبادئ عبر
 والعشق خيبة ٠٠ وبطر ٠٠
 والصديق لعنة والشرف غيه
 خنجر يشق القلب اذ ينحاز -
 الا لشيخ الجاز
 يضيق براح الوطن يصبح بحجم السوق
 آمين يا مهر المروق
 قلبك حزين الظن حين الشروق
 والا عيونك كليلة في انحصار البصر ١٠
 (هادى مساحات للتعبود
 والا غيطان للمطر ؟)
 ودى حروف للتصايد
 والا بواقى اعانات الجريدة ١٠
 عوذت نفسى من الوسواس وم الويبة
 البنيت خجلانة من شوق ارتعاش الحب ٠٠
 (والثورى) وثف على تعريفه الانجاز
 اذ يرسم العيمان مسار للوطن
 فينحى للأرض تاج للشيب ٠٠
 ويفزع المستقبل ٠٠
 من رهبة الماضى في غيام الغيب ١٠

منين السحوا يا طيبب ٠٢
 دأى عجيب لا يستجيب للمبر - ولا يقبل
 جرحى عبيق الغور بعيد الجحور ٠٠
 من جهر آفة (جبل عامل) الى (دارفور) ٠٠
 غدرنى فى مقتل ٠٠
 ع البسال نحيب يكفى هوم البشر فى كلمة الاناشيد
 لكفه تايه عن سواد الميون ٠٠
 عن احتشاد الطائرات للصفير ٠٠
 وعن مواعيد انفجار الصبايا
 ما بين مبالد التمسايذ وانتجار الحديد
 على شواطئ (صور) و (مار الياس)
 وما بين ضهورنا والتماع الخاجر ٠٠
 واحضا وسط الناس !



يا حزن ليك شكل الشجر فى الحزن ٠٠
 يا نصر ليه فى الهزائم - يسقط المنشور ٠٠
 الشوق فى غير المواسم له بشاير زور
 واللى فى اوائه هيره ما يخجل ٠٠
 والوعد طالع - من عليه الدور ١٠



من اللى يقدر يغنى والخلا مازوم
 ويخرس الكلمة لما الفعل يتقدم
 للظير أسير التالكف م البراح محروم
 وأنا - للتاريخ المغنى ع ألفنا ما اقدرش
 عاجز أقول شعر عن جرحى اللى صار مسموم
 تركيب ميزان القوى عربى - وما ببسبحش
 الا بشعر الحماسة ٠٠

واغنيات النحالف ترفض التندم
 وأنا - الفقير لللى قاسى من طابور العيش
 وخيام عواري محسنين الخيش
 وزممة السرفيس

الببت نذك في البرد ما يغطوش
 من هدمه ما تكفيش
 للقه ما تمريش
 لهجرة دايرة من مضايق التاريخ -
 مضايق الجغرافيا
 من (عجة) للتنقيحات ١ (عجة) الصواريخ
 يمحيطكم الصافية ١٠
 أنا (أمي) عاشت وماتت ع السكك حافية
 وعيوني أخذت على الليل المديم التوم
 وع الخبز المديم الملح
 منذ ابتداء الشك في التنزيل ٠٠
 ووداني لكت وعبد (الكيل) المظلمين
 يبتكوا الحمل والسفطان على احتالي
 بالصورة والبصمات
 قاصديني أنا بالذات
 مترصدين أوصافي
 كل النسور الحفية من عرب أو روم
 وهم أجدادي لا كافي ولا شافي
 وأنا أصغر القوم وجدي صعب ع التقسيم
 كل الهموم كافية لمذاب النيل
 مش حقد ولا نوم
 والنظم حصل شفا حلقى - نسيت الموم
 ويجردوني من ساعات الفرح
 من ابتسامة الرضا لو فزت ع النهاويل
 من لذة أنى اكتشف أحلامي في التفاصيل
 فيتوموني بين بيوت الدين
 والكيسكو والبتارين
 بين السلف والتلف
 وتكنولوجيا الخلافة وحكمة التفاصيل ٠٠
 وأنا عرقى مرقى ودمى على كل التيجان داني ١٠

ملعون أبوه الخلف لو يرضى أوصافي ٠٠
 ويخصمه القاهيل ٠٠

انا اللي كان نفسي انكر كيف نفق جدى ..
 وانسى كيف كان يرنل في وقار الزيف بلا معنى ..
 ويحكى امجاد حياته بآلف سيف ولسان
 ويخرس المواويل ..
 ويكرهم الضيف ولو غاصب وجوعنا
 فيدعى ويا عدوه لاله ذاته ..
 يفرغنا
 ويخاف اذا قلبه الشاويش ذاته - يطوعنا
 ويهون على اخواته ظله وهمه مقتدرين
 فيهون على نفسه يفرق في ملاذاته ..
 كان نفسي انفسد ملامحه
 اكرمه

والانساء ..

واحرق جميع اوراق مصاماته ..
 من تمنته ودعته * من جهلته وتاويل
 ولا امنك الا نفسي ..
 حاضنة حدود الوطن نفس الوطن ذاته
 التي يضيق عمرى ان يحضن مساحاته ..
 فيتنسح منه ليه
 حين يفرغ جسدى يتبحر على مسافات
 يلحق ما فاتته
 ولا يعيش طول حياته تقيل !

رجل حاضر وامرأة محتضرة

حلمى سالم

بجابتها معذبة ، وآخر افقها جبر
رمت لى بعض نرجسة ، فكان الملح والمر
هى الاوصاف فى صفة ، وامر حنينها امر
كان الروح فى اقداحها تفر

هذا امرأة محتكة تجيد الموت من الغماضة رقت على سرب من الطير
الضليل ، على يديها آية من مستحيل يعطى فريسا • محربة على الفزف
الطويل باكر الليل ، انكتت فى صمتها الشق القدس من زجاج الروح
قلت : اكون اقرب من اصابعك النحيلة لاستغاثتك • استقرى ثم كوني
اقرب الخوازيق من عمر اراك نخلة فى الضلع يبعثها المحبون ابتهاالا
بالمحبين • المسافة بين خاطرتى ومبتدا الطريق عريضة ، لكن مصرعك
الغنى فى بواكير الحريق خبيصة مفروحة للخلق خبرتها مصنعة وراء دم
القبيل ، ضاح يبعثو :

بشائر هذه التمهضان نار
ورعشة دينها الظلمى مدار
مخل الروح يقتلى فيها الودع الشار
وراء النسل حلقات تنار •

ثلاثينية حطت على خطوى مالمها وتاهت فى شجاج الارض ، تمضى
فى معابرها على خوف واقدام لتدخل فى الصلبة بالصبا ، وتريق غنايا
على مدن مؤججة بخيمة قلبى الشحود للترحال • ياتيس بن دمعى در على
كعبيك دورتك الشريفة واخضع الاوتاد عن هذا الخباء ، وخذ صسباى على
صباك وطر الى البلد المجاور وانتظر موتا جميلا مثل موتى ، كن باول
بلبل يشحو :

تبه دلا ، فانت اهل لاذكا
وتحكم ، فالحسن قد اعطاك
لك في الحى مالك بك حى
في سبيل الهوى استاذ الهلاك
عبد رى ، مارق يوما لعنق
لو تخليت عنه ما خلاك
كل من فى حمالك يهواك ، لكن
انا وحدى بكل من فى حمالك
يحشر العاشقون تحت لوائى
وجميع السلاخ تحت لوائى

فتى يعدو على سنواته ويقلب الافق القريب : يرى امام العمر ازمة
تموت على اليقين ، فيحسب المفات دارا وابندارا للرجاءات الضمنية وهى
تجو فى عروق اثنين ، يعلم ان هذا الافق مختوم بقتال من الاسرى وعباد
الجنائزات • التباعات خفيفات بهذا الشرق موعلة بدغل القلب ، والقلب
المشعر بين جبر والغروب يلم حافظة لاساسة مصفرة بهجم غزالة ركضت
على عتیب من الأوجاع عشا واثنين من السنين الخادعات دجى ، وعند
تفتح الصبح انجلى أمر اتشفاق الروح من كمد تخفى فى ابتسامة مزينة
يلتقط مزينة ورف من عقالد محكمات الصنع • تبدا نخلة فى القناع
ولولة مهنمة على حلم تجدى لحظة وانزاح ، عرى حصة بالقلب معلقة
على الذكرى المحيطة • كيف للتاريخ ان يخرى بروحى دون ان ارحل
لوقاسا :

- ثلاث ايماءات مباركة
- قصائد خمس من رثة
- اثنا عشر انهيارا
- ست وثلاثون فى ثلاث وثلاثين
- اربعة اوجة فى خلا معنى
- مائة عام من العزلة

هى امرأة ومقر ، فى مخالبتها تشيل على الدجى الكباد عشاق
كثيرين ، الاسى مشوارها اليومى تهمس : خلف فرجسنى وباتت فلا تقرب •
ثلاثينية : ذا طيلسان من مرارات ، شاحب يستقى بذاته فيغير جثة
الجميلة • عازف كسر الربابة كى يسر على الشرايين • انفسهم بالتناظر
والنقد بالشروع • سنابل ارتطحت تهاجر من حصول القمح للمصفقات •
من سيخط فى الطوفان موعلة ويحو راية لفتى يقول على اللبالي :

ساوهم نفسى اننى كنت اوهم نفسى ،
وان شعرى دليل خائب على ذاتى ،
وان قصائدى الخمس اصطناع شاعر مدرب على
خلق המשاعر والاكوان •
كيف يمكننى الخلاص من جنون اللبء والهاء والجيم ،
ومن هذه التوبستالجيا المستبدة بى ؟
هل من سبيل سوى ان اوهم نفسى اننى كنت اوهم نفسى ؟

رفيقى يبخش الذكري • الامابع وشرعات نحو رجفة نبضك يهوى
على ماء ، يقول : الجيم من جوع وهوجوع وعمر من هشيم العمر
مسجوع • ويعطرق ، يستغيق هنيهة ويصيح : ماذا لو ابدل وجهك الساجى
بمساجدة وماجة وماجة ، اقول : نسيت فى الجيم الجنون وخفت تلبى ،
قال : هذى الخفة البيضاء اشبه بالخليج ، اقول : تشبه نبضتى ودمائى •
سيده محاصرة بخبل من خيالات مخيلة ، ذبيح : توافق للاشعار محتمل ولكن
التوافق فى النداء الحر من بدن الى بدن ، عصيب • من سيحضن غرينا
بنداح فوق نوافذى ما زال ملمسه الطرى تلى بى ؟ انسا • لا ، انت حين
انتفك غزلانى مشرقة ركنت الى قناع الانبياء ، فكان نبيا • لا عشيقا ،
اننى اختار صدمى • كيف للتاريخ ان ينزو بروحى دون ان احدث امكة :

الكوزو - انديانا - زهرة البستان - الاحالى - هيئة الكتاب -
الهرم - ٣ شارع بابل - عين شمس - عبد الخالق ثروت •

مباغته حروف الابجدية للمسافر ، كان يمشى خلف وهوة الكصاد ،
يمسحل من الشجى الشهوى ان فؤاده المموس ملموس ، يقول لنفسه :
الشعر المختصاح العاشقين ، يخط فى جلبابه : اهوى - هويت - هوى ، تخف
الريح فوق الرمل : صد - يصد - صدا • كان ناي خلف هاجرة يسيل :
مجازره ارداه فى شفق وجرفته التوائى نحو مقتله البديع ، فراح يظلو :

ويح التوائى مالمها سفسفت
حظى ، كانى كنت سفسفتها
الم تكن هوجا سفسفتها
الم تكن عوجا ، فنتفاتها ؟
عم كلمات حكمت ابرادها
وسطتها الحصن ، وطرفتها
انحت على حظى بوبراتها
شكرا ، لانى كنت ارهفتها

تعمسفتنى أن راتنى امرأ
لم ترنى - قط ، تعمسفتها

يقل النساء مشدودا الى زمن يجي ، وهذه امرأة المشاوير المؤجلة :
الاراجيح ، الجزيرة وسط موج والذى بجنان ، سل الجسم من اوضار نور
غاشم ، قذف الانس بجحارة من موهرات الروح • كيف لعازف ان يستقيم
بجنب عينيها ومخذعها الذى لم تروق الاحلام فيه لغير اغنية بلا نبض
المغنين ؟ المغنى كان يدرك أن غنونه مغامرة ، فيصرخ :

ليس لى وطن سوى ،
لنا المزال باليقين أنا الوطن فى دماي
كفى الصبح طمعت بلا جسد طمين ،
أو كان الشرخ يحشى فى خطاى •

ثلاثينية داست على فصين من الق ، تكبل فى انتباهتها الفؤاد
وتوقظ الزانج ، تطلق طيرها فى الصام تحكى : شفت وردا حك فى رثتى ،
والفجرى كان بقرب نبع الماء ، يخلطنى ويهمس فى : كوني لصق قلبى كى
ادوم على بلدى ، واسمى عزق :

لك الزمن البدائى الصريح
لك الشجر الظليل وفوقه ربح وتحت الريح ربح
بكارة بادية وللتوت وللنارنج وللنهر اللبج
لك النار المسجرة ، الجلود ، السحر ، والحراس ،
والوقت الجريح •

خلفت الثوب للفجرى ، ثم مسحت من نوى •

انسا امرأة مقامرة باعمارى ، ترى مسنولتها مجلوة فى البضع المسنون ،
مفرمة بغيبوبات بنج موضعى فى المصحات البعيدة : استريح من اللهاث
الحى ، اغدو طينة بيضاء طائفة ، اكبل حظائى بنصوع وشك الموت
أو وشك القرام ، ارى المسافة بين ما يجرى جوار الروح من سبل وما يجرى
وواء زجاج مستشاهى شاسعة ، فخذ غيبوبتى لقصصك الآتى مشرا
عاطفيا • هذه امرأة مسلحة بكسر فى الحمايا ، تستغيث من انفجار الحسن
فى الدنيا بنبش مخازن الحزن الكوم فى ظلام الروح ، ثم تجيؤنى كى الفصل
الايقاع فى سقطاتها عن رنة تصف ابتداء مسير جهنم الى نفسى ، تقول :

انزع جبينى عن دمي الفسدان ، واخلعنى من الارث المقدس ، وابتنكز لى
حجرة فى المشتري ، وامنع خفيف ضياك عنى • كيف لا ينحل تاريخ من
الكلوعات الزمنة :

مايو مهاجم الفؤاد ،
حزيران الذى اشعل الطوفات بخطوتى الحائرة ،
مفتصف الشهر الذى مات فيه بجمالين ،
عيد الميلاد يقلب الزغاريد حشجة ،
نموز الذى انتفضى لتبقى على الصدر منه دهسة ،
صيف آخر لى ذو وطأة اخرى على ،
تسمون ظهيرة •

اغسطس غائر فى اللحم يهبط مثقلا بالميتين ، وهذه امرأة ستزهر فى
مجننتها الاسائل وهى تنقل موتها من شرفة لحارة ، تنغو على قلبى ونقطمه
بمشرطها المتفضى ، هل اسميها الطقوس ام اختيارات. مؤقتة ؟ هل التسمر
الجنون ام الجذون التسمر ؟ فى اوراقها السرية الحز الذى اخفنه عن بل
يطيل قراءة الانغاض تحت مخدة ظلت بها بقع من الدم المصف والولائق •
قالت : الحمران كارثة ، ولكن اريدك رب روى لا عشيقا خاطفا فى ليلة
مخطوفة • هذا أغسطس طافح بالانغيات وتلك موقعنى الاخيرة • كيف
افصل بين رب والعشيق على كريات الدماء ؟ هنا الكامرة الثلاثينية اتخذت
تهشمها خليلا زائرا فى كل جوع : صنعتها الصافي قناع للكلام ، وضحكها
المصبي القنعة البكاء ، ونارها الحرى قناع للرماد ، مسيرها منتفح بنوقف •
وحطامها الهاوى قناع للتماسك ، موتها المند القنعة موت طارىء ، وانعاسها
البادى قناع للقناع • فكيف اتصل فى دمي بين المؤله والعشيق ؟ وذى
مؤنثة تدارى وودها عن هجة الشعراء • ميراث الصبغيا مثل بالرعب •
لا نأخذ خطاى الى شعائرك ، انتظرنى عند كسر القلب : قد ينساق مجرى
للبحيرة ، قد اغفل حارسى - شبابى المغلول والتركات - فى كليل بدائى
وارمى عند نايك ناهدى كما افتترحت على فى مايو الحزين • ارقب جروحي
ضمن جبينكم الوسيمة : قد اصير بهيجة ، واجى فى عاجى وابراجى بهيجة ،
انتظرنى عند كسر القلب يا ربى العشيق •

قدمت لها قلوبى : حسن طلب ، جمال القصاص ، مساجد
يوسف ، امجد ريان ، وليد منير ، عمر جهان ، محمود نسيم •
وقلت : استكنى فى كل قلب عمرا ، وسيرى على
كل قلب دهر ، وفى آخر الدكنى والمسير ،
سوف نرين قبوة نائم قش العش •

ابتسمت ، واعطت فؤادها للصعراء ،
واختارت الرجال الجوف والجروح •

عرفت عليها ثرواتي : عادل السيوى ، عبد النعم تليمة ، ماجدة
الطهطاوى ، ادوار الخرامة ، مراد مخير ، محمد هشام ، احمد بهاء •
وقلت : انقضى من كل ثروة ماستين ،
واحفظى من كل ثروة ماستين ،
وفى آخر الاتفاق والحفظ سوف نلمحبنى عند النبع : فقيرا ، هادئا •
فابتسمت ، وواصلت قراءة « التفتك » للجزائرى ،
وراحت ترتب الكتب •

تغازلت بها عن غسوني : سيف الرهبي ، عمر سعادة ، قاسم حداد •
سعاد الدجاني ، محمد الشامي ، حسين البدرى ، ايمان السعدونى •
وقلت : استغنى بكل غسن فى سفرة ،
وكفى من ثمار كل غسن فى راحة ،
وفى آخر الاسفار والشبع ، سوف نلتقى وجهك ووجهى :
واقفين فى الرمضاء جائعين •
فاطرقنا الى نزيغها الداخلى ، واغلقت على الفضة شرفة •
ثم انفلتت جلها اتتهوى الى بشرها السحيق ،
تاركة على حافتها المتد الذى باعته ليلة الجنين •
وبتينا كان صوته من القناع يصعد :
انتظرنى عند كسر القلب يا عشيقى •
وصوت الى القناع يهبط :

نهايتها مطبة ، والول لفتها جبر
رمت لى بعض نرجسة ، فكان القبح والمر
فى الاوصاف فى صفة ، ونوق سريوها بغير
كان العمر فى اوجاعها عبر •

الغسل / سبتمبر ١٩٨٧

تواصل

هذه القافزة الحبيبة

نبدأ ، من هذا الحد ، بابا جديدا هو « تواصل »
(في القصة وفي الشعر) ، ليكون نافذة للحوار الصادق
مع الناشئة من المبدعين ، قصاصين وشعراء ، من لا تزال
أملهم خطوة أو خطوتان على طريق آتسج آتسج .

سنحاول في هذه القافزة ، ان نصح أيدي هؤلاء الموهوبين
- بقدر ما نستطيع ونشدر ما نعرف على المناطق الجيدة
وعلى المناطق التي تحتاج إلى جهد لتجويدها ، في موهبتهم
السامولة . سنحاول ذلك ، بمودة حق ، ورغبة حبيبة
في ان نشاركهم جمال الطريق ، الطويل .

« أحب ونقد »

في القصة

❖ **الصحيفة صفاء الطوخي :**

قصة « النشيد » قصة تقف على الحدود ، تتسع المايير فتأخذ
طريقا للنشر ، فنحن أمام « قلم » لو استمر سيثبت وجوده ، وعند تشجد
الملاعب نكتفي بهذا للتخليق ، والى قصة أخرى .

❖ **الصحفي صلاح عمر :**

نبدأ بال عنوان « قليل البخت » بتكلمتيها المعروفتين في المثل
الشعبي ، عنوان لا يصلح لعمل أدبي إلا على سبيل الفكاهة أو المزاح
أو السخرية . وليس كل مثل شعبي صالحا لابتناء الفكر الأدبي . وخطورة
هذا المثل للشعبي كعنوان أنه يفسر أحداث القصة ، لهذا التباين الاجتماعي
أو الاختلاف الطبقي بين أهل الفول والحسن والبصارة ، وأهل السسيارات

المسيحيس ، يبدو - من خلال القصة وعنوانها - مجرد ناس لها بخت وناس سيئة البخت . وبذلك يتخلى الألب عن أهم وظائفه كأداة غنية لتوعية القارئ لا أداة لترسيب المفاهيم الخاطئة والضللة ، مهما حسنت نية الكاتب ،

✻ الصديق محمد شاكر القط :

قصتك : « العجربة والكاتب » مليئة بالاقحامات ، ولعل أبرزها قصة داخل قصة عن « أم حمادة » صاحبة العلاقات المشبوهة مع العاملين في مصنع البلاستيك المجاور لقرية السماعنة . ثم قصة أم صالح نفسه ، التي توفيت بعد أن أدت فريضة الحج . هذه نباتات شيطانية تخفق القصة الأصلية وتفقدنا عنها .

جمال كثيرة بلا مغزى أو أحداث كثيرة بلا مغزى .

ثم ما حكاية القط للذكر والقطعة الأنثى ؟

على الكاتب أن يتعلم القسوة على نفسه في إقامة عمله الفني . وعليه قبل ذلك ، أن يحدد بقسوة أكثر لماذا يريد أن يكتب ؟

✻ الصديق أحمد عودة :

قصة « الخنازير » قصة من النوع الثالث ، اللين بين .

رغم كل ما يقال ، فالقاص - حتما - يريد بقصته أن يقول شيئا .

وهذه القصة التي يبدو أنها تدمو إلى حرية الاختيار تأتي في نهايتها لتندمر حق الاختيار . فهل هذا ما قصده الكاتب فعلا ، وترى هل هذه رسالة الفن ؟

✻ الصديقة منار فتح الباب :

قصة « الكاس » حين تصنع للقصة من جمال علوية مترابطة ، جملة علوية وراء الثانية . وحين تخطو للقصة من التجسيد ، أي أن تتلبس بالأفكار واقعا حيا ، فهذا يعني أنها في حاجة إلى إعادة بناء .

✻ الصديق هشام قاسم :

« العفريت الأسود » فكرتها جميلة • لون البشرة لا يحدد طبيعة الانسان • الا أن اللغة مهشمة • ونحن نقبل العافية في الحوار ، أما في السرد فلا بد من ضرورة ملحّة لاستعمال كلمة عامية •

✻ الصديق جميل فودة :

قصة «• الى متى ؟ » • جندي بالجبهة الجنوبية من شط العرب (مكدّا) وحدثنا بمعلومات عامة خارجية عن جندي يقاوم تحت الحصار ، يصاب زميل له كتفب مقالاً في مجلة حائط بالمهسكر • وتثقل القصة مقال مجلة الحائط عن تجار السلاح الذين يسهرون حتى الصباح يتجرعون كؤوس الخمر في شراة ، ومقارنة بين أولادهم الذين يتناولون قطع الحلوى وأولاد البلد الذين يحاربون ، في سرد ركيك •

القصة شيء مختلف تماماً • للقصة تتطلب وحدة الأثر الخاص حتى لو تعددت مصادر مادتها ، ولا تقوم على السماح أو المعجز في الأداء ، والخلط بين المقال ومشروع قصة •

محمد رومي

في الشعر

✻ الصديق سعيد مبروك عبد العزيز - كوم البركة - كفر الدوار :

قصيدتك « وصف الليل » تحمل روحاً طيبة وتفاؤلاً إنسانياً جيلاً لكنها تخطو من الوزن تقريباً ، على الرغم من أنها قصيدة عمودية • كما أن بها بعض الأخطاء النحوية التي لا يليق أن يقع فيها شاعر إذا أراد الاستهزاء والنقص • كان تقول « حجب السماء بحجاب » وأنت تعلم ، بالطبع ، أن حرف الجر (الباء) يجر ما بعده • نأمل منك الجديد والأجود •

✻ الصديق خالد فراج - المنوفية :

قصيدتك « حرف من أبجدية البدء والاختتام » قصيدة واعدة بشاعر سوف يمتلك أدواته الفنية مبكراً : لغة وصورة ومعرفة بالأسطورة والتراث •

نثق - كما تبشر قصيدتك على رغم حداثة سنك - في أنك ستقدم بخطى واسعة • من مضاملك الجبيلة بالقصيدة تقول :

« هانفتلرى سيحتى ميقاتنا
يخرج « موسى » الكاهن فينا
يستقينا
يا بى أن تمنح بياها النيل « فطيرة سهيون »
يفرب بمصاه الخونة
نكلف ما جمعوا
فهناك تنبض الأوردة القضاى
من بين تروس مصانعهم
من ظن مزارعهم
من بين مخالبهم
تقلب دمها
وهناك يبقى المرتحلون لديك
هم ليسوا أبدا للمحن القصوى
لكن للعمر الآتى •
يجمعنا صحن الدار
نكلى لحما وثريدا
أو حتى ملها وتعيدا
فالقبة من يدك شفاء » •

• الصديق بدوى راضى - القاهرة :

قصيدتك « حوامش على دفتر الدم » ، المهداة لى بريم الخونسى تقع
فى كثير من النثرية ، وتلتصق التصانعا شديدا بأسلوب « الزجالين » الذين
كانوا - قبل عدة عقود - يستغفرون فى « النقد المجتمعى » للسناخر
والجزئى •

لقد تطور هذا « النقد المجتمعى » اليوم لى « نقد اجتماعى »
أوسع أدراكا وأعمق رؤية من تلك « الاشكال الساخرة للزاعقة » •

نأمل فى استمرار التواصل ، وفى اقترابك من الروح الفنية المعاصرة
والراحنة •

✽ الصديق محمود أحمد شتيوى - جامعة الزقازيق :

تفيض بقصصيتك « تاريخ التزوير » روح التمرد والوعى الذى
يفضح « تزيف الوعى » الذى تقدمه لنا المؤسسات الرسمية والايديولوجية
المسيطرة . ومع ذلك مان القصيدة تخطو تماما من « الوزن » ، وتخطو
- حتى - من أية بدائل ايقاعية أو صوتية لغياب هذا الوزن .

✽ الصديق موسى خداداد - بيت لحم - الضفة الغربية :

تحية خالصة اليك وإلى كل الشرفاء والمناضلين الصابدين في أرضنا
الفلسطينية المحتلة . وتحية الى الروح الوطنية الحية التى تفيض بها
تصيحتك « الحب .. الموت والحياة » .

ولعل هذه الروح الوطنية الجارفة دفعت أداك الشعرى الى شئ من
الصوت التقريري في للصور الشعرية ، التى شاعت فيها أفعال بالامر والنهي
المتكررة ، الصارخة بالتحدى والتمرد والثورة .

ونظن أن تخريف هذه التقريرية بالايحاء الخصب والصور الفنية
الجديدة ، سينقل أداك الشعرى - المتعامل مع روحك الوطنية الصادقة -
نفلات فنية ملحوظة ، تتجاوز هذا الصوت الصالى :

« يا هذا الواقف كالشجر البري »

أمام فصول الزمن .. تمرد

لا تنردد

تسقط أوراقك .. نتجدد

تتحدى الموت

وتذيب صقيع الزمن الكامن فينا رغم الوقت

ويظل هواك

قدرا مكتوبا في العينين ..

وفي صفحات التاريخ المطوية في جبل الصمت .

قدر مكتوب ان أهواك وأن أهواك

فالحب رقيق

والموت بهذا الحب طريق

لتكون حياة ..

ج ٥٣

متابعات

حول رواية لعبة النسيان لمحمد براءة

على قدر أهل العزم

الطاهر وطار

الأطباء الجراحين ، الداء وموضعه ،
لسهل عليها التعامل مع التساريخ ،
لكنها كثيرا ، ما تكتفى بالتسالم ،
وبطرح الاسئلة ، وبالشكوى ،
وبالاحتجاج ، أو ما يشبه الاحتجاج .

ولعل هذا ما فعله محمد براءة ، أو
بالأصح ما انعكس في روايته « لعبة
النسيان »

وأمر احتجاج يرفعه ، في رأيي ،
هو لماذا جعلت الظروف الناس
ينساقون الى نسيان رسالتهم ،
ووعودهم ، والقزاماتهم التاريخية ،
وماضيهم . لماذا هذا الخريف يبسط
كليلة ، وكأنها الزمان نسي ، أن هناك
نصلا اسمه الربيع ، بر منذ أشهر
قليلة ، ولله ، هذا الربيع ، عائد ،
بشكل من الاشكال ، طلل الزمن أم
قصر ، كسا هنا ، أم كنا غائبين .

لكن عن أي ربيع يتحدث براءة ،
أو بالأصح أي ربيع شغل باله وبالناس ؟

حينما انتهيت من « لعبة النسيان »
قلت في نفسي ، أن محمد براءة ،
وقع في مطب ما ، ما في ذلك شك ،
ورجت أبحث عن هذا المطب ، واتأكد
أولا وقبل كل شيء ، مما إذا كان
انطباضي ، هذا صحيحا ، وطبعما ،
أول ما رجعت أفعله ، هو إعادة التامل
في الرواية ، في أحداثها ، في شخصياتها ،
في ضرورات كل هذا وذاك ، بالنسبة
للاثر الفني .

النقطة الصعبة ، هي تحديد ، ماذا
أراد الكاتب أن يقول ، من خلال كل
هذه الأحرف وهذه الكلمات والصور ،
فهو ليس شخصا عاديا ، بل هو
ناقد ، ومناضل سياسي ، وكاغذب
المثقفين العرب والمشاربية بالذات ،
صاحب قضية ، قد تكون كبيرة وقد
تكون صغيرة ، لكن البركة في حدة
احساسه وحفته ، وفي صدق مشاعره .

لا يمكن حصر الموضوع بالسهولة
المثوقة ، فلو أن الأمم تعرف مثل

كم مرة ، قلت ميني وبين نفسي ،
ان الخطر مطب يقع فيه الدراماتورجي
هو تهويل الاحداث التي تعرض لها ،
شخصيا ، بحيث يجعلها مركز
التاريخ .

غالطانية هنا ، لا تسمح لنا ، بان
نفسق بحرية بين الاحداث ،
والاشغال ، وفترات الزمان ، فنحن
ننطلق ، ليس فقط ، منقذين بصحة
راينا في ما جرى ، أو يجري ، بل ،
متحمسين الى أقصى درجات الجوارح
حتى ان الحالة ، تتحول الى حالة
عملية ، لكنها شبه مرضية ، ان لم
تكن كذلك . والا ، هل يكفي ان
يكتب الماشق ، رواية ، عن عشقه
ومعشوقته ، ان لم يخرج الى الحياة ،
ليصير تلك كله ، نقطة ارتكاز ، في
علائق الذات بالوضوح ، وفي عملية
تفاعل طبيعي للواقع .

وأخشى ما أخشاه ، ان يكون محمد
برادة ، كتب شبه سيرة ذاتية ،
أضطره الوفاء للاحداث ولنفسه وأقاربه
وجيرانه ، ان يتعامل ، من مصداقية
الناس الذين يحركون هذه الاحداث ،
وحتى عن انسانياتهم أحيانا .

لننترف قليلا على هذه الاحداث ،
رغم أن الرواية ، وهذه هي احدى
نقاط ضعفها ، ليست رواية
اشخاص ، وليست رواية أحداث ، بل
قل ، أنها تركز على أحداث لتبرز
تراجمية الاشخاص ، كما تركز
على اشخاص لتبرز قيمة الاحداث .

في دار بصيفة غاس تشبه دار
للسبيطار التي جرت فيها أحداث

رواية محمد ذيب « الدار الكبيرة » ،
تنطلق رواية « لعبة النسيان » ،
بالتركز الكبير ، لا على شقاء الناس
ومعاناتهم ، وعقدتهم ، وبأسسهم ،
وجراحاتهم ، بل لأنها لتتجامل كل
ذلك ، رغم اعتبارها من حين لآخر
بوجوده ، ولكن على خصال « لالة
للغالية » التي لا يناديها أحد بالأم .
وعلى عكس « لالة عيني » ، في دفي
السبيطار التي تشغل الحيز الكنتي
والزمانى بجهدا من أجل القوت ،
وبالأمه المتسمة ، بان لالة الغالية ،
تشغل هذا الحيز ، بطيبتها غير
المحدودة وغير المبررة ، كل منها أن
تشرب جاراتها الشاي ، وأن يرضو
شها محيطها ، بها في ذلك أخوها
الطيب الذي حرمة الطيبة من الانجاب
فتبوعت عليه بلحد ولديها « الهادي »
الذي كاد أن يتميز ، في الدار ، يتميز
عمار في دار السبيطار ، لو ان الكاتب
الصحيح إمامه المجال ، وتلاق من الوفاء
لأحداث يعرفها ، جرت خارج النص
للزواني . موت زوجة الطبيب الاولى ،
لم يضيف الى الرواية سوى للتأكيد
للعلى على أن هذا الشخص عاقر ،
وقد كان يكفينا ، تحليل بسيط ،
أو استشارة طبية عادية ، أو حتى
طقوس ولى من أولياء الله الكثيرين
الذين استنجحت بهم الرواية -
عاد الكاتب فيما بعد ، وحاول أن
يخلق عقدة لدى الهادي ، من كل جسد
أبيض مسجي ، لكن دون تهديد لجوى
ذلك ، أو استمراريته .

للخامس عنوانه المؤلف هكذا « وكمن
من عاشق يهواك » آفاق الهادي ،
الطالب بعواصم عديدة : القاهرة ،
مديد ، باريس - تقتحم الرواية أيضا
فتاة مغربية وهي فوضوية وجويدة
تنشد الخلاص في الجنس ، أوبالاحرى
تتحدى الكون باللذة المحرمة .
الفصل السادس ، وهو عودة الى فاس
حيث « الشخص جديهما جاهزة -
كما يقول المؤلف - لنبدأ ونعيد لعبة
الكذب / الحقيقة ، لعبة النسيان من
أجل الوقوع في الخطأ واعادة ابتكار
لعبة الحياة » : في ضلته ، بايجوزار ،
وهو خي البرجوازية الفاسية ، على
ما يبدو ، بل ، وكما عرفنا فيها قبل
حيث أن ابن الاخت الكبير - لسنا
ندري هل هو الطابع ، أم غير الطابع ،
لأن هذا الموضوع مهم - تماما -
اغتنى من التهريب و « ربي فتح عليه
وبنى قبيلته في طريق ايجوزار » ، في
فيلا بهذا الحي يقف سي ابراهيم ،
والى جانبه ابنه العريس عزيز وخاله
الطابع . نعرف هنا ، أن العروس
سعيدة ، وبالتالي أن الزواج زواج
منفعة ، وجهع للزوات الى بعضها ،
نستمع الى نقاش بعض الاجيال حول
المواضيع السياسية ، وما يجب فعله
في المرحلة ، يبرز ضمن الشباب ابن
الطابع ، الذي سنجد في الفصل
السابع والآخر ، محور الاسرة ،
وجامعها . التي عليه القبض ، وما
هي الاسرة تجتمع لتواصي بعضها ،
حتى الهادي جاء يعيد الطابع ، بعد

نتواصل الرواية ، عبر سبع
لوحات ، او فصول ، تتخلل بعضها
لوحات . في الفصل الاول نتعرف
على « لالة الغالية » كما نلت ، في
الثاني على « سي الطيب » اخيها .
في الثالث الهادي في شبابه : تعليمه ،
مغامراته ، مشاركته في المظاهرات
الوطنية . خلال هذه الفصول نعرف
أن لالة الغالية انتقلت الى الرباط هي
والطابع احد وادبها ، فتعين ابنتها
نجية المتزوجة هناك . كما نعرف
أن الهادي التحق بها ايضا ، في الفصل
الرابع نشهد مع الهادي اغتصاب
احد المحرفين الاول بنت امتثلت
لاوامر السلطان فخرجت ساهرة ، كما
نشهد مغفرا من غلام ياباني خليع ،
ثم تقتحم الرواية شخصية سي ابراهيم
البصر الذي تزوج نجية بقرار من احد
الاولياء ، ثم يقتحم الرواية الا ليتخذ
هذا القرار وهو نقي وزع ، رغم انه
يشغل بخمارة اوروبية ، جملة الكاتب
امتدادا لسي الطيب ، كما جعل فيها
بعد لالة منجية امتدادا لامها لالة
الغالية . يقتحم ايضا لنا الطابع ،
في حومة الكبار (غاشي . نقاشي)
من خلال السرد الاخباري . وليس من
خلال المعاشية (تزوج من فتاة لا
لشيء سوى أن افكارها تشبه افكاره ،
وكانما ندم على ذلك بعد أن تساب
وصار (الاجر في تحول الى رما) .
نشهد ايضا نقاشا بين الاخوين حول
هذه المواضيع الاستيرادية والتوبة
ينتهي الى جفاء بينهما . الفصل

« جفاء سنوات » وهماي لالة منجية
تقول « ٠٠ مباح وقتت على لالة
الغالية في المنام ، وهي تقول : ف
الشدة لخوت تيجناجو لاختهم » ٠٠
يواميل الهادي تذكر أمه والخصين
العالم اليها ، وكلنا تتحول الام الى
الوطن ، او الى القضية ، او الى شيء
ما ، يملك الفراغ والخواه ، الذي يشعر
به النفس ، وفي مقدماتهم الهادي .

في حين يعمد برادة الى تقنية
المخرج المسرحي ، باقتراح مشروع
بدايات ، والتحكم في الانارة ، وتدخل
راوى الرواة من حين لآخر ، وتقديم
الاشخاص او الممثلين في لباسهم
الشخصي ، وفي لهجتهم الدارجة ، فانه
وهو يصرح بذلك ، لا يلغى للكتاب ،
بل انه يفرق من اول سطر ، في
تسجيلية قصر الشرق ، وخان الخليلي
ويفرق في السرية الاخبارية . وكما
تمتعت ، وهو يتحدث عن المظاهرات
التي كانت تجرى في فصل الصيف
لو رفع الستارة ، وانزاع هو قليلا ،
ليفسح المجال للشباب المغاربة ،
يخترقون متاريس المسكر والشرطة ،
وذمهم يختلط بعرفهم ، وحرارة
الشمس تنبأى حرارة تلويهم ٠٠ ربما
المناظر الحية للوحيدة ، التي سمح
لنا بها حضرة المخرج ، هي المناظر
الجنسية ، التي كان يمكن الاستغناء
عنها تماما ، فالرواية من اولها الى
آخرها ، رواية وفار ، مضخم
شخصها ، يتهيزون بالتقى والورع
والطيبة .

تساعت عندما قرأت رواية ماركيز
غارسيا « لماذا كان محمد الابناء
والاحفاد محصورا في هذا الرقم ،

فما دامت مقدمة الرواية التطنئية هي :
تنقرض هذه العائلة عندما يظهر فيها
ابن بختب ، وهذه خدعة فنية ليست
جديدة ، فقد التجأت اليها اذراجيديا
للخدمة ، باستعمال المرافات
والنبوءات ، فان عدد الابناء يمكن ان
يكون لا حصر له ، ليعطنا غارسيا ،
اجزاء ، واجزاء ، كما يمكن ان يكون
اقل ففتحه الروايه ، قبل هذا
للحجم « ٠٠ » ، واتسائل ايضا بخصوص
لعبة النسيان ، لماذا انحصرت شخصها
في هذا العدد ؟ كان يمكن ان يفتح
المؤلف ، مصاريع ابواب جيران الغالية
ينعيش وقائع زاخرة في الدار الكبيرة
وكان ممكنا ، ان يستغنى عن سى
ابراهيم ، او بالاصح عن كل الاصناف
التي اسبغها عليه . اى تكثيف او
تقصيد ، او تزييم اضافته شخصية
سى ابراهيم ؟ قد استمر في التساؤل
حول الطابع ، وحتى حول لالة نجية
وعن ضرورة ان يكون سى الطيب
اخا لالة الغالية أم مجرد جار عزيز
عليها منحه في جملة ما تمنح ، وضمن
كرمها الا متناهى ، ابنا الهادي
ولريمة ، بامر من أحد الاولياء ، كما
حصل في تزويج ابنتها ؟

الناقد - الكاتب

لقد تحدث الكاتب ، في الرواية ،
وكلنا شخصية الناقد ، ترمض ان
تموت في شخصية البدع عنده ، عن
أبعاد الشخصيات الاقتصادية
والنفسية ٠٠ الخ ، وفي رأيي ان
شغول الرواية ، كلهم مسطرون ،
لم تتحدد أبعادهم ، فجاء حضورهم
مثل تصرفاتهم غير متنع ، بل ، آدمي
من ذلك ، غير نابع من وضعياتهم -

بل ، لا أعرف لا أدنى ، ولا أقصى ،
كما لا أستطيع ، أن لا أسمى الاشياء
بغير أسمائها .

اللغة الدارجة

لقد اعجبتني لغة الرواية ، بل
انها لفتت انتباهي ، فهي بالاضافة
الى الزخم الثقافي الذي تحمله والذي
يغنيها منها من حين لآخر ، تصيف
لغة اخرى في بناء اللغة المغربية
الفنية ، المتميزة عن لغة المشاركة
بجمعها بين التعابير القديمة والتعابير
الحديثة ، بين التعابير القرآنية
الاصيلة ، وبين تعابير دقيقة متأثرة
بالترجمة عن الفرنسية ، ولكنها تبقى
اقرب الى النصحي القروشية منها الى
الفصحى المصرية ، خاصة عند احيال
ما بعد نجيب محفوظ ، وتختلف
ايضا عن لغة جبرا ابراهيم جبرا ،
التي توهم المرء احيانا كثيرة ، بانها
مترجمة من لغة اخرى . لكن
استعمال الدارجة في الحوار ، لم
انهم ضرورته ، لا عند برادة ولا عند
الطيب صالح ، ولا في النخلة والجيران
لغالب طعمة فرمان ، ولا عند البشير
خريف . اعتقد ، اننا ونحن نبدع ،
انما نترجم ، لا الافعال وعواطف غيرنا
فحسب ، بل ، عواطفنا وانفاسنا
ومنطقنا ، نحن ايضا . اننا نخلق
عالمنا ، متوازيا ، مع عوالم اخرى ،
واقعية عادية ، وان العوالم التي نخلقها
تصل ، حتى وان ترجمت الى غيرنا
من مستعملي لغات اخرى . . . ويشهد
الله ، ان بعض الحوار الذي استعمله
برادة بالفصحى ، كان اجمل وارشد
بكثير ، من الحوار بالعامية المغربية
الذي يستغرق احيانا ، صفحات كاملة
في شكل تداعي خواطر سرجية .

حتى وهم الاشخاص العاديون الذين
سرعان ما ينساهم القاريء ، لان
المؤلف لم يخلطهم ، بل وصنهم من
خارجهم . ارفض ان اقول انه بحجم
ما جرى في المغرب ، لان للتاريخ
مسيئته في المغرب يعرف من سنة
لاخرى ملاحم خالدة ، واخجل ان اقول
انه بحجم رؤية الكاتب وموقفه ،
وانتمائه ، لكن اقول ، كان نتيجة
خلل فني اعترى للرواية من البدائية .
تباينت قبل سنوات ، عن كثافة
حجم التشابه بين المصاييح للزرق
لغة مينة ، الذي مس حتى الاسماء
وحتى الاجواء ، وبين ثلاثية محمد
ذيب . فتجد عمارة هنا ، كما
تجده هناك ، وتجد الفلاح الانطاعى
بنفس الصفات التي في الحريق ،
وتجد محل التبخ يعوض محل النسيج
في النول ، الى غير ذلك . وانتظرت
ان تجري دراسة مقارنة ، لكن ما من
أحد فعل ، وما اننى اسأل برادة :
ماذا لو كنت مكان محمد ذيب ،
وأطلعت على رواية ، تستعمل الدار
الكبير ، اسما ومسمى ، وتهرب
القماس ، بين فاس والدار البيضاء
بدل تلمسان ووجدة ، ماذا تقول ؟
لا اهتمك باى شئ ، كما لم اهتم من
قبل حنة مينة ، رغم ان تدخل عوالم
المصاييح للزرق بالثلاثية ، اوشق
وأعمق ، من استعمالك « للديكور »
لكن اسمالك ، وانت الناقد الموثوق به ،
ما هي حدود التأثير والتأثير ؟ نفس
الموسيقى ، هناك عدد للتقطعات
المسموح بها ، والتي تقدر سقفا
او حدا أقصى ، أما في الرواية والابداع
للكتابة بصفة عامة ، فلا اعرف حدودا .

مهرجان القاهرة السينمائي

ثقافة أم تجارة

كمال رمزي

سعد الدين وهبة ، هو رئيس المهرجان لكن واقصا ، وهذا ان انكشف أسرته كمراتب للقانون (١٠٣) ، أصبح مرغوبا تماما ، على مستوى القاعدة للمريضة للفنانين ، فمن يا ترى ، الآن سيضع يده في يده ؟

استعان سعد وهبة ، في البداية ، ببعض الموظفين ، ومولاه قاموا بعملية « جسي نبض » أكبر عدد ممكن من النقاد والفقهاء ، ملوحن بالكافكا والسخرية « ماليا » مرة ، وبحق حضور « السهرات الفنية » في حفلات الفنايق مرة أخرى . . . ولم يستجب لهذه الاثراء الا عدد لا يتجاوز اصابع الكف الواحدة ، ثم بعض مسافر الصحفيين ، المتسكعين على جيب ع لوائده ، وعددهم لا يتجاوز اصابع الكفين .

وانطلقت هذه المجموعة الصغيرة ، عددا وقيمة ، في محاولة جذب آخرين رافعين ذلك للشعار المفضل « من أجل مصر وليس من أجل سعد وهبة » أو « انه مهرجان باسم مصر وليس باسم فلان » ، ورد عليهم أكثر من واحد : ان مصر أكبر من أن يضيف لها هذا المهرجان شيئا ، وأكبر من أن يقلل من شأنها . . . وموقفنا الواضح : نحن نرفض هذا المهرجان طالما على

عندما اقترب موعد العد التنازلي لانطلاق المهرجان ، كانت السحب الداخلة تغطي سماء الحفل الفني ، فمركة « النقابات الفنية » لم تحسم قانونيا بعد ، وان كانت قد انتهت ونقمت : الفنانون ، بجوعهم الغفيرة في جانب ، والقيادات الموزلة او المتحفظ عليها جماهيريا ، في الجانب الآخر .

تمثلت بحسلة جولات المصراع خلال الشهور الماضية « بعد سلسلة البيانات والمؤتمرات والاضرابات والاعتصامات التي قام بها الفنانون في تجييد العمل بقانون (١٠٣) السي السمعة : الذي تم تمريره في مجلس الشعب بعيدا عن أمين الفنانين أنفسهم والاتفاق على صياغة قانون جديد ، يوافق عليه أعضاء النقابات الفنية قبل عرضه على مجلس الشعب ، وأن تبقى مجالس ادارات النقابات في مواقعها الى ان تتم الانتخابات الجديدة .

وهذه الحسلة تعد انتصارا كبيرا لجموع الفنانين ، ولكن استمرار وجود ذات « مجالس الادارة » يعني ، جوهريا ، ان المركة لم تنته .

وحان موعد الاعداد للمهرجان . . . قانونيا ، رئيس الاتحادات الفنية ،

وتسأل أكثر من وفد : لماذا كل هذه الاحتياطات الأمنية ؟ ما الذي أربع المنظمين للمهرجان كل هذا الرعب؟ لقد بحثت دار السينما أقرب الى القلعة المؤترة ، التي تخاف المستوطن في يد أعداء سينكلون بمن فيها ، وبالتالي نظمت صفوف آخر حراسها لمعركة حياة أو موت !

في داخل دار العرض بدأت مراسم الافتتاح البائسة .. كلمة مضطربة ، مفتوترة ، من فلان الفلاني ، ثم كلمة أخرى باردة جافة ، من وزير الثقافة الجديد ، الحائر وسط عاصفة وجد نفسه فيها بلا استعداد ، ثم بدأ صعود الضيوف الى المنصة .. معظمهم من محدودى الشهرة والقيمة ، ولم تستطع أنيتا الكبرج ونستاسيا كينسكى أن تبعدا كلمة الضلل الذى خلا من أهم وجوه السينما العربية في مصر .. وفيما بعد سأل أحد النقاد العرب : كيف يقام مهرجان القاهرة دون أن يشرفه صلاح أبو سيف ، فأتى حمانة وسعاد حسنى ، أحمد زكى ، عاطف الطيب ، محمد خان ، محمود ياسين مثلاً ؟ ، وأردف ذات الناقد : ان السينما العربية في مصر ، بوجهها المشرق ، كانت موجودة في الفندق ، من خلال مشهد « للتضامن » المؤثر ، وليس في ذلك المأساة .

ونتيجة لتساقط الفساد ، اختفى الجانب الثقافى للمهرجان ، فلم تطهر النشرة التي كانت ، في الاعوام الماضية ، تتابع يومياً ، تسجيل اللحقات ، وتقييم الاملام ، وتعقد المقابلات ،

رأسه ذلك الرجل الذى استقطه « الشرعية الجماهيرية » ، وهى شرعية أقوى من أى قرار أو أى شخص .. وانتهت المحاولة بالفشل .

وجاء يوم افتتاح المهرجان .. وكانت المفاجأة ان ثمة مهرجانين لا مهرجاناً واحداً ، أحدهما ، في صالة الفندق حيث وصل ممثلو « حركة تضامن الفنانين » .. مجموعة كبيرة تضم : عادل إمام ، يسرا ، توفيق صالح ، على بدرخان ، صلاح ذو الفقار شريهان ، حسين عبد القادر ، محمد فاضل ، يوسف شاهين ، صلاح عرابى جلال الشنقاوى ، شويكار .. هذا على سبيل المثال لا الحصر .. وقام جميعهم بارتداء قمصان صفراء واسمة مكتوب على صدورهما عبارات ترحب بالضيوف وإلى جانبها عبارات تندد بالقاتلون « ١٠٣ » ، وترفض الاعتصام بأن يكون فلان الفلانى رئيساً للمهرجان .. وفي دائرة واسمة أمسك كل منهم بيد الآخر ، وارتفعت الايادى كلها الى أعلا .. كان المشهد مثيراً : مبهجاً وجميلاً ، ومعبز من القوة والتماسك والارادة : فضلاً عن أنه يبعث الامل ، بيقين ، في قرب ذلك اليوم الذى سيصبح فيه الناس جميعاً هم صفاح قوانينهم ، التي يخلقونها بحريتهم ، بلا فرض أو وصاية .

على الجانب الآخر ، في دار السينما وخلافاً عن كل عام ، كانت طوابير « الأمن المركزى » باللبسهم الأسود الكثيبي ، وعصيمهم القصيرة ، تكف متوالية ، بطريقة أدهشت الجميع ؟!

للمهرجانات ، اما ترجمة على الشريط
أو ترجمة فورية ، لكن من الامراض
المزمنة لمهرجان القاهرة اهمال هذا
الشرط تماما ، الامر الذى ادى الى
غضب المتفرجين وتذمرهم في العديد من
العروض .

ولان مخاوف ادارة المهرجان ، من
عدم تغطية التكاليف ، قد استبدت
بها ، فانها لجأت الى رفع ثمن
التذاكر الى درجة المبالاة ، حتى أن
تذكرة دخول بعض العروض بلغت ما
يوازي ستة أضعاف ثمن تذكرة للكون
في اية دار عرض . وبالتالى أصبحت
مشاهدة افلام المهرجان تكسب تكون
حكرا على بعض فئات المجتمع ،
وكالعادة ، لم يتمكن طلبة المعاهد الفنية
خاصة طلبة معهد السينما ، من الحصول
على بطاقات دعوة ، وبالطبع ، لنسب
تسبهم امكانياتهم المالية على متابعتها
العروض ، وهم ، وان كانوا لا يملكون ،
الا أنهم احق للناس بمشاهدة الافلام .

ومرة أخرى ، نطالعنا ، على لافتات
للترحيب بالضيوف ، فتوقع شركة
السياحة « اميركان اكسبريس » ، ومن
ناحية أخرى ، قامت إحدى شركات
السجائر العالمية ، بالاتفاق مع إدارة
المهرجان ، على دعوة جميع اللومود ،
في حفل كبير بقاعة فحة بأحد
الفنادق ، وغنما عرفت ناستاسيا
كرينسكي بمصدر تمويل الحفلة رفضت
لذهاب قائلة : « انه أحد أعمال الدعاية
للشركة ، لقد ذهبت مرة الى حفل
مشابه نظير ربع مليون دولار ، فماذا
سأخذ هذه المرة ؟

مع ضيوف المهرجان . فقط صحت
نشرة ملونة ، بها موضوعات عامة ،
من الممكن أن تصدر في أى وقت آخر ،
فلا علاقة بينها وبين وقائع وأحداث
المهرجان الا انها تحمل اسمه فقط ،
وهي تعتمد على ترجمة مواد سينمائية
بالغة الهزال .

ولذا كان أهم انجازات مهرجان
العام الماضى ما قام به بعض أعضاء
جمعية نقاد السينما المصريين في
مجال متابعة الافلام العربية وتنظيم
بأنوارها لسينما المغرب العربي ، فان
الافلام العربية هذا العام ، لم تلق اية
اهتمامات جادة ، وسط طوفان الافلام
القادمة من كل انحاء العالم .

تقول الارقام انه تم عرض ١٤٨
فيها طويلا وقصيرا من ٤٢ دولة ،
لكن هذا الرقم الكبير يعانى من امراض
المهرجان المزمنة ، والتي تتفشى فيه
وتنتقل معه من عام لعام . فالافلام
واقعا لا يتم اختيارها ، فكل دولة
أو شركة أو فرد من الممكن أن يعرض
فيلمه بصرف النظر عن مستواه الفنى
وبالتالى اختلط الجيد بالردى ،
ونظرا لعدم توفر أية بيانات عن الافلام
من ناحية النوع أو الموضوع أو اسم
المخرج ، تصبح مشاهدة الفيلم الجيد
مجرد صفة . ولان المهرجان لا يشترط
مرور أقل من سنتين على انتاج الفيلم
فان الكثير من الافلام التي تم عرضها
انتجت منذ سنوات طويلة ماضية .

وفي كل مهرجانات العالم ، يشترط
ترجمة الفيلم الى لغة الدولة المنظمة

أثن مهرجان هذا العام ، نقف في
فيه أفات المهرجانات السابقة ، فضلا
من اختفاء أية مساحة ثقافية كان
يضيفها عليه النقاد الذين لم يشاركوا
بنشاطهم هذه الدورة ، وبالتالي ظهر
طالبه التجاري المخجل ، على نحو
فج .

ومن التقاليد المسخية المتوارثة
المهرجان ، منذ دوراته الأولى ، اعتبار
أن عدد سهرات « الليالي الجميلة »
و « المصائب » و « الكرنفالات » من أهم
معايير نجاح المهرجان . وبهذا المعيار
المبتذل أطلقت إحدى المجلات الملونة ،
المرتبة على غفات جميع الموائد ، أن
« وزارة الثقافة أقامت حفلا كبيرا
وراشعا تكريم الوفود كلها » في
فنق - كذا - وافتتح الصالون الذهبي
بالتنق لاستقبال القسيوف ، وهو
صالون لترويج الملوك ، الذي كان يفكره
محدد على عم الملك فاروق - أهلا -
وبعد حفل الاستقبال اقيم حفل عشاء
مع برنامج منوعات قدمه المشرفون
على نادي البحر الابيض المتوسط -
وهو ناد له قصة ليس هنا مجال
ذكرها - كما انهم حفل آخر فنق -
كيت - على طريق الاسكندرية
الصحراوي ، وكانت مفاجأة الحفل
ويسترسل البحر في وصف الحفلات
التي بعدها ، من اثن مائر المهرجان .

جميعا عن « لوالى الانس » التي
لا ملاقة لنا ولك بها ، وبعيدا عن
دور وزارة الثقافة المتلاشي ، انماصر
على كلية الوزير في الامتتاج وتلك
الحفلة العجيبة ، وبعيدا من تذاكر
للمحومات الموصلة باسم ذلك لفرد
الذي أسقطته « الشرعية الجماهيرية »
والتي ترد - التذكرة - على من يتناول
بان المهرجان باسم مصر . . بعيدا عن
هذا كله ، ستجد أنه ، على الجانب
الآخر ، لم يتوقف نشاط « تضامن
الفنانين » ، عالقاهات الاخوية ، بين
الفنانين المصريين والعرب ، انماصر
العديد من البيانات والبرقيات ، التي
تؤيد موقف الجوع ، وتعلن ، بصدى
واصرار ، وقوف الفنان العربي الشريف
من كافة الاقطار ، في ذات الموقع الذي
يتحرك منه الفنان المصري ، ليس من
أجل تغيير القانون ١٠٣ اللفظ فحسب
ولكن من أجل فتح آفاق رحبة ، استقبل
تصبح فيه الشرعية للجسمامير ،
وللجسمامير فقط . . هنا ، في هذا الموقع
والموقف ، وفي المشهد البديع للفنانين
التضامنين ، بإيادهم المتباسكة ،
المرتفعة ، يتجلى ذلك المهرجان الجميل
الذي يكشف زيف المهرجان « للرسمي »
للكرنفالي ، التجاري في جوهره .

مهرجان دمشق السينمائي الخامس

مهرجان دمشق السينمائي الخامس
١٩٧٩ - ١٩٨٠



١٩٨٠ - ١٩٧٩

الزمن العربي ليس رديئاً

وزارة الثقافة ، والذي لا تؤثره مصائد التمويل - سمات ثقافية واضحة ، تجلت هذه العام في جمعية الفنون التي عقدت مع كافة الوفود ، خاصة مع صناع الافلام ، سواء تلك التي تنظمها ادارة المهرجان ، في اليوم التالي لعرض هذا الفيلم أو ذاك ، ثم نشر ملخص واف لهذه المناقشات ، في الجريدة اليومية المميزة للمهرجان ، التي اشرف على اصداؤها الناقد سعيد مراد وسواء تلك الندوات التي كانت تعقد عقب مرض كل فيلم ، في أماكن التجمعات السينمائية النشطة ، داخل دمشق ، مثل الجامعة أو نادي سينما دمشق أو النادي السينمائي بمحافظة السويداء .

ويحدد مهرجان دمشق السينمائي ، منذ اقامته لأول مرة عام ١٩٧٩ ، ثلاثة دوائر جغرافية ، تربطها العديد من الوشائج ، وتعامل معها سينمائيا : البلاد العربية ، ودول قارة آسيا وأفلام

ما أن تقضى يوما واحداً في دمشق حتى تدرك تماماً أن مصر ، بالنسبة لكسوريين ، ليست جزءاً على الخريطة العربية فحسب ، ولكنها جزء من العقل والكوجدان السوري ، وبالمقابل ، تكشف أنك لم ترحل الى خارج الحدود ، وأنت في زيارة حميمة الى الداخل ، هذه المدينة ، بنسبها المعنى ، ونظافة شوارعها ، تفكرك بمخينة الاسكندرية وتلك الببوء القائمة على جبل قاسيون الذي يحيط ببعض جوانب دمشق ، تتماثل مع ذات المشهد الذي تراه عند جيل المقطم في القاهرة . لكن تلك الألفة الدافئة لا يمكن أن يكون سببها القديس والشوارع والجبل ، فمهرجانها كما سينتأكد لك ، يكون في تلك الحبة العميقة التي يكنها الانسان السوري لذلك الوطن المسمى مصر ، والذي يخل بتاريخه وناسه ، وأشواقه ، جزءاً من الضمير السوري .

في مهرجان دمشق السينمائي الذي يعقد كل عامين - والذي تشرف عليه

أمريكا اللاتينية ٠٠ وبهذا التجديد الواضح ، أبعد المهرجان نفسه من للطابع « الكوزمو بوليتاني » المسوخ وأصبح ، عن جذارة ، أحد الأصوات المعبرة عن آخر-أفاني سينما العالم الثالث .

والى جانب أفلام أقطار هذه الدوائر الثلاث ، والتي من حثها المشاركة في المسابقة الرسمية ، يفتح المهرجان باب العروض « الاعلامية » لكافة الدول الصديقة ٠٠ ومعظمها البلدان الاشتراكية .

واشتهر في المسابقة الرسمية ١٩ فيلما طويلا ، كانت نتيجتها فوز الاتحاد الثلاثي التالية :

١ - الرجل الناجح - كوبا - اخراج امبرنو سولاس - سيف دمشق الذهبي

٢ - زوجة رجل مهم - مصر - اخراج محمد خان - سيف دمشق الفضي

٣ - هورية - الجزائر - اخراج سيد علي مزيف - سيف دمشق البرونزي

وهي نتيجة عادلة تماما ، توقعها النقاد والجمهور على السواء ٠٠ ففيلم « الرجل الناجح » لامبرنو سولاس ، الذي يعرفه عشاق السينما في مصر ، من خلال فيلميه « البعيمين » « لوسيا » و « سيسيليا » ، والذي يعد من أهم صناع السينما الكوبية ، يصغر في فيلمه الفائز على ذات النهج الذي اتبعه في أفلامه السابقة : البانوراما العريضة للأحداث والشخصيات ، ارتباط المصير الخاص بالمصير العام ،

الحضور القوي للتاريخ ، القريب والبعيد ، الذي يتحول الى لحم ودم ومشاعر وصراعات ، ثم تلك الكتبية من الأبطال الذين يتسمون بانفعالاتهم الحادة وعواطفهم المتفجرة ، وقبل هذا كله ، وبعد هذا أيضا ، تلك اللغة السينمائية الهائلة ، ذات القدرة الفائقة على التعبير الخلاق ، عن أكثر الأحداث عمومية ، وأشد الإحاسيس خصوصية

ويتابع سولاس في فيلمه مسيرة شقيقتين من العام ١٩٣٢ ، حيث الانتفاضات المتوالية ضد حكم النظام التابع لأمريكا ، حتى العام ١٩٥٩ ، حيث نجاح الثورة ودخول فيدل كاسترو مع رجاله الى العاصمة هافانا ٠٠ أحد الشقيقتين يرتبط بالثورة بينما الأخرى تنطلق ، بوصولية مقبلة بأهداب السادة ، وبينما يقتل الأول ، يواصل الثاني صعوده ، وشأنه شأن الاتباع ، يصبح مخطبا صغيرا للسلطة ويخر جريح الشرفاء من حوله ، حتى والحقه التي تنتحر وزوجته التي تكن له كراهية با بعدها كراهية ٠٠ وهو ، مع تغيير كل حاكم ، يغير الصورة التي تطو جدار مكتبه ، وعندما يهرب السفاح باتستا من البلاد ، ويدرك أن الثورة قد نجحت ، يضع ، بأريحية انتهازية ، صورة شقيقه الشهيد على جدار مكتبه ا

وفي المناقشة الخصبة التي دارت حول الفيلم ، في اليوم التالي ، مع المخرج الكوبي أورلاندو ، عضو لجنة التحكيم ، تجنب ، بكياسية ، أن يتحدث عن فنية الفيلم ، ولكنه ، بعد أن تمم لمحة عن أهم تيارات السينما

من الصعب أن تقع عدة عقود على قرية دون أن يحدث فيها أدنى تغيير، وأن وإذا كان البعض الآخر عبر عن أمنية أن تتغير أحداث الفيلم ؟! ذلك بأن يكون « عزت العادلي » أكثر راحة بأبنية شقيقته البائسة ، إلا أن الجمهور السوري ، أنجبلا ، شعر بالرضاء عما وصلت إليه السينما العربية ، من خلال « الطوق والاسورة » .

لها الفيلم الثاني « زوجة رجل مهم » لمحمد خان ، بنفحة الحداثة التي يتفتح بها ، وبالاتاء الجريح لاحمد زكي ، وبفضل موضوعه الجيد الذي كتبه رؤوف توفيق توقع له الجميع بأن يغوذ بأحدى الجسواتز الرئيسية، لكن الفيلم تعرض لناقشة صارمة في الندوة التي أقيمت حوله في اليوم التالي ، والتي لم يكن موجودا بها مخرج الفيلم ، ربما لحسن الحظ ، فمحمد خان من أسوأ المدافعين عن أفلامه ، وحضر الندوة ، من الوفد المصري ، سامي السلاوني وكاتب هذه السطور ، وبالطبع لم يدافع ، أحدا ، دفاعا مطلقا عن الفيلم ، فهدف المناقشات ، كما حددها الممثل السوري التفهم ، الواسع الثقافة ، صلاح ذهني ، هو أن تصل جميعا للفهم العميق والرؤية الأرحب . . . وأشار أحد الحاضرين إلى أن انتحار البطل في النهاية لم يكن مبررا أو متناسقا مع شخصيته ككائن و غدا .

لقد تباينت الآراء ، وتناقضت في تحليل الفيلم . . . والحق أن « زوجة رجل مهم » في محاولته لأن يكون متوازنا ، بكا متريدا مبلبلا إلى حد كبير ، فعنما يتم الاستغناء عن بطل

الكوبية ، استمع باهتمام ، إلى آراء جمهور على درجة كبيرة من الوعي ، أشار بعض أفرادها إلى طريقة استخدام سولاس للوثائق السينمائية القديمة التي مزجها وجعلها ، بهارة ، مع المشاهد الروائية . . . كذلك أشار البعض الآخر إلى أن الفيلم وإن كان مريعا في عرضه وإيقامه إلا أنه يحل الحيوية التي تتسم بها السينما للكوبية ، والحسية في تناول التفاصيل . . . وبدا واضحا أن « الرجل الفلنج » هو أفضل أسلم المسابقة بلا منازع .

إلى جانب بيانوراما السلام فانت حاصمة ، التي قدم لها المهريجان مجموعة من « كلاسيكياتها » ، عرض من فنتاج السينما المصرية - الجديدة - فهلمنا: الطوق والاسورة لخيري بشارة ، خارج المسابقة ، حيث حظي باستقبال طيب خاصة في نادي جامعة دمشق ونادي سينما للسوياء ، وحضر الندوة الأولى أكثر من ألف طالب وطالبة ، إكتظت بهم الصالة فوقوا وجلسوا في المرات وانطلقت الأسئلة والتعليقات حول السينما الجديدة أو تلك الأفلام التي لم يتمودوا عليها من السينما المصرية، والتي يصنعها ما يسمى بالشباب - معظمهم تجاوز الأربعين ! - وقد رد عليهم باستفاضة ، الناقد سامي السلاوني ، الذي كان مترجما ومنتميا بالشهد المنعش لجموع الطلبة التي تشرح وتفسر وتفسر ، وأجاب عزت العادلي ، على العديد من النقاط التي أثيرت . . . وذات المشهد ، وإن كان مع مزيج من الأصغر سنا والأكبر سنا ، تكرر في نادي سينما للسوياء وإذا كان البعض قد أشكر إلى أنه

تطبيقات تؤكد ان هذا الرئيس المخلوع لا يمثل الا نفسه ؟ ٠٠ اعتقد - وهذا رأى شخصى - ان صناع الفيلم يفهمون ويمرغون ما يجب ان يقال ، ولكنهم يقولون - يجرى - ما يعتقدون أنه من الممكن ان يسمح لهم بقوله ، من هنا بدا الفيلم مرتبكاً في رؤيته الامر الذى أدى بالضرورة الى تباين الآراء ان لم يكن تناقضها في شأقه :
عوما حصل الفيلم على أكثر من جائزة ، فالى جانب سيف شمسق للقضى ، حصل أحمد زكى على جائزة أفضل ممثل مناصفة مع الممثل الهندي ماهوشود هورى من دوره في فيلم « رجل وامرأة » .

: « أما فيلم « حورية » الجزائرى ، للمخرج الهام سيد على مازيف ، فإنه لم يحصل على الجائزة الثالثة الا لسببين ، اولهما تواضع مستوى الاسلام المناقشة له ، ذات الطابع التجارى السقيم ، للقائمة من تركيا مثل « ابن مارجك » ، او التى تقسم بسذاجة شديدة ، القائمة من تونس مثل « صبره والوحش » - وثانيهما لأهمية القضية التى يمالجها ، والتى نتجحت من جديد ، عن استبعاد القيم الأخلاقية للعقول ، والتى لا تتل خطورة عن الاستعمار التقني ، هى لا تقع المرأة فحسب ، وثمنها من حقها المشروع في العلم والعمل ، ولكنها تكاد تمثل انطلاقة المجتمع ككل :» لكن الفيلم ظل أسيراً في قبضة الحواريات اللغويلة ، المملة ، واللغة السينمائية التى تجاوزتها السينما الجزائرية ، بل وتجاوزها سيد مازيف نفسه ،

الفيلم كضابط في مياحك من الدولة لا بد وان تسأل : هل حاول هذا الجهاز « النعزى » ان يتخلص من ملئت ضباطهم ، الذين أسسوا الى سمعته أم أنها مجرد تضحية صغيرة بالبيض في محاولة للتجميل وجه جهاز أصبح وضعه حرجاً بسد حكم اللراة الذى أصدره القضاء المصرى العظيم على جميع القبوض عليهم في انقضاضة يناير للشهيرة عام ١٩٧٧ ؟ وهذا السؤال سيتوقف بالضرورة الى سؤال أهم : هذا البطل الكريه الذى أمانه : هل هو نموذج فردى يعبر عن ذات بلغة للتصويرة ، مريضة أساسا ، أم أنه الانزلا الحتى لجهاز يدافع عن نظام له توجهاته - للبيدة من مصالح الجماهير - في بقرة ما ؟

ان الاجابة التى تأتيك من قلب الفيلم تتلى بكلمة الاحتياط ٠٠ وستجد بعض المواقف تؤكد هذا الرأى والبعض يؤكد ذلك ، وثمة بعض المشاهد تتفق مع تطوّل حالة البطل على أنها حالة متفردة تماماً ، فهو عندما يتحدث عن طفولته يحكى عن حلمه بأن يرتدى اللزى للرسمى ، وأن يهابه الجميع ، ومشاهد أخرى تنظر للحالة على أنها نتاج لنظام وأوضاع أمم وأشمل ، فإذا كانت السلطة المطلقة هى الفساد المطلق ، فإن المنعرج يشهد حجم السلطة الواسعة المخولة لمثل هذا الجهاز ، والتى تمنح له حق اعتقال المثات ، دون جريمة أو تحقيق ٠٠ وإذا كان الامر كذلك ، فلماذا نرى مؤرّسه ، للنعزى الى درجة كبيرة ، يطلق على رئيسه

والذى صنفنا له طويلا ، منذ أكثر من عشر سنوات ، عندهما عرض له في القاهرة ، فيلمه الجميل « مسيرة البراعة » .

ويحسب للمهرجان اهتمامه للجاذب بالسينما التسجيلية ، وللتى ريمسا من فرط الاهتمام بها ، ظلمت كثيرا عنهما دخلت في التنافس مع الاسلام الروائية ؟! فالمرجان يتسلم الاسلام تيمنا للاطوال وليس ثوبا للأنواع ، وهى تقسيم مدهشة تجمع بين « الرجل الناجح » و « زوجة رجل مهم » و « حورية » من جهة ، وهى اسلام روائية ، و « زهرة للندول » لجان شمعون و « مخدرات وطن » لأمين التني ، من جهة أخرى ، وهى اسلام تسجيلية ، معايير تقييمها تختلف بالضرورة عن معايير تقييم الاسلام الروائية .. لكن ، هذا ما حدث .

وربما كانت « ندوة سينما الوطن العربى » التى عقدت في اطار مهرجان دمشق الخامس ، هي أبرز الجوانب الثقافية لهذا العام .. ولعل حصادها المتمثل في ثمانية أبحاث علمية ، مع المناقشات العميقة التى انشأتها ، فضلا عن بيانها التسلل الأخير ، يجسد ، على نحو ايجابي واضح ، معنى أن يكون للمهرجانات السينمائية هدف ثقافى .. وهذه الأبحاث يعاين « البنية الاساسية في السينما المصرية » لسمير فريد ، و « عن السينمات العربية وقضاياها العام والخاص وإعلامها الدينية والجيدة

وغير ذلك مما الى ذلك .. » ويستكمل الباحث عنوانه الطريف بقوله « بقلم طابش الفت من اعصاب الطاهر الشريعة » ، و « نحو مشروع سينمائى عربى » لسانى السلامونى و « البديهيات في الجحيدة الصين » لمحمد سويد ، و « السينما العربية الجديدة » لفرید بن غدير ، و « مشكلات توزيع الفيلم العربى » لمصالح دهنى ، والموضوعات التى تناولها الفيلم العربى وعلاقتها وتمكسها على الجمهور « احسان ابو غديمة » ، و « واقع ومشكلات السينما في سوريا » لتقى القضاة هينم حتى ، و « قضايا جديدة في السينما المصرية » لكتائب هذه الأسطور .

وبرغم أن بعض الأبحاث ، تشيع فيها ، بعض المراتة ، من التفتخ للسينمائي : لتتأخا وتوزعيا ورقابة وصناعة ، الا أن المناقشات بينت ، بجلاء ، ان الازمات المتلاحقة ، في الوطن العربى ، وللتى تنمكس بالضرورة على الفن عموما والسينما بوجه خاص ، ليست تقرا ، لا يمكن تجاوزها .. ومطالب البيان النهائي « كل على حها ، سيؤدى بالضرورة الى تجاوزها . ومطالب البيان النهائي « كل مثقف وطى الا يجعل من هذه الازمات مسببات للحويل والندب كما نرى في أغلب وسائل الاعلام وتشكال الاداب والفنون هذه الازمات » .. وواصل البيان شرح أهم الأفكار التى وصل إليها « أن الخاص في بلادنا يسمون كل صباح تعبیر - لأن العربى الرديف وكل يقصد به غير ما يقصد الآخر ،

منهم يروى آخر ما رآه في «المنام»
 ، يحكيه بصديق ، بلا تلمس ، أو
 اضافات ، ولا يمكنك ، كم تفرج ، إلا
 أن تفكر طويلا في مغزى تلك الاحلام
 التي قد تدعو ، للوحة الاولى ، مثل
 كل الاحلام ، كما لو كانت لا تخص
 للمنطق ، ولكنها ، بشئ من التأمل ،
 تجددها تعبر تماما عن قلوب مترعة
 بالاشواق للوطن والمستقبل ، وتنتظر ،
 بلاياس ، تلك المعركة التي لا بد وأن
 تأتي ، ومعها النصر والعدل .. والفيلم
 كله بلا شعارات أو جمل بلاغية طنانة
 الكاميرا فيه متمهلة الى أبعد الحدود ،
 وربما عاشقة أيضا ، تكاد تتحول الى
 كائن انساني يتنفس ويرى ويحس
 فالمشهد الاول نسيير فيه معها ، في
 الدروب البالغة الضيق في قلب المخيم
 - انه المعمار وفن تخطيط المدن
 حسب الطريقة الفلسطينية التي
 تراعى صغر المساحات المسموح بها
 من جهة ، ولما كانت الحفاح عنها من
 جهة أخرى - وتصل الكاميرا الى ساحة
 واسعة ، نظيفة ، مرشوشة بالماء ،
 في جوانبها الكنبات المغطاة بسجاجيد
 فلسطينية ، وتوالي الوجوه التي
 تحكي لنا عما رآته في منامها ..
 فيلم بجميع أخلا ، يتمتع بأسلوب
 بالغ للخصوصية في تعبيره عن الروح
 للفلسطينية المتصاعدة على الحلم
 والحياة ، الصمود والنضال ، ورؤية
 نجمة النصر برغم شراسة الاعداء ،
 وهو يثبت ، مع العديد من الظواهر
 الايجابية لمهرجان دمشق السينمائي
 للخليص ، ان الزمن العربي ، ليس
 رديئا أبدا .

جمال رضى

ولكن النتيجة واحدة هي اشاعة
 اليأس . ونحن لا نستهدف اشاعة
 النقاول الكاذب في مواجهة اليأس
 الكاذب . ولكننا نكتسى
 بالقول ، أنه طالما لا يمر يوم دون
 صدور بحث هام في هذه المنطقة أو
 تلك ، أو دون وجود طالب يتعلم ،
 أو فنان يكافح من أجل التعبير عن
 ذاته ، وطالما لا يمر يوم دون أن
 يلقي أحد أطفال فلسطين الحجارة
 على العدو الاسرائيلي في الارض
 المحتلة ، ودون أن تطلق المقاومة
 الوطنية للبنانية الرصاص ، وطالما
 لا يمر يوم دون مواجهة مع العدو
 الصهيوني الامبريالي دخل فلسطين
 المحتلة وخارجها ، طالما يحدث كل
 هذا وغيره من مظاهر صمود للشعب
 العربي ، نقول : ما زال الخير فينا ،
 ومازلنا نحافظ على افضل ما نملك ..

وأخيرا ، لابد من الاشارة ، أو قل
 الاشارة بحدرة افلام للمهرجان ، «المنام»
 للمخرج السوري محمد ملص الذي
 لمس شغاف قلوبنا ، منذ علمين ،
 بفيلمه الروائي «أحلام المدينة» ..

في فيلمه «أفلام» للتسجيلي تجد
 نفيسا من ذات الروح الشعاعية الاسرة
 التي فاضت بها أحلام المدينة ..
 هذه المرة يختار محمد ملص أحلام
 للفلسطينيين مادة لفيلمه ، ففي مخيم
 صبرا وشاتيلا ، قبل الجزيرة ، يلتقي
 بنوعيات متعددة من الفلسطينيين ، رجال
 ونساء وشباب وبنات وكهول وأرامل
 وشكالي ومدرسات ومحاربين .. كل

تراجع الهم السياسي وتقدم الشكل الجمالي

عبد الرؤوف

شهدت هذه الدورة المسرحية ابتعاد العديد من المسرحيات عن الكتابة المسرحية الجاهزة ، ولتتحل المخرج المسرحي لارضية النص منفرداً وحده بسلطة الإبداع ، فقام العديد من المخرجين بالاعداد المسرحي منفصلين على أجناس أدبية أخرى كالقصة والمقامة والاسطورة وحكايات ألف ليلة : « قدمت العراق (ألباب) عن حكاية من ألف ليلة .. و قدمت مصر (الممثل عسل والبصل بصل) عن مقابلات بيرم التونسي ، و قدمت الجزائر (الشهداء) يعيدون هذا الأسبوع » عن قصة قصيرة للطاهر وطار .. و قدمت الأردن (حان وقت الثأنات) من حلم ليلة صيف لشكسبير .

وبحث معظم المخرجين التونسيين عن الاعداد عن نصوص غريبة ففقت فرقة المثلث (مرياح) عن مذكرات مجنون لجوجول ، وقدمت فرقة التياترو (مذكرات ديفانصور) عن حديث المنفى لبرتولد بريخت ، و قدمت فرقة مدينة تونس (حيك درباني) عن لعبة الحب والمصادفة لماريغو .

كما قام المخرج المسرحي بالتأليف فقدم جواد الاسدي نص (أعراس)

مستغل افتتاحية الدورة الثالثة لمهرجان قرطاج المسرحي - الذي انعقد في تونس منذ أسابيع قليلة - هي اقوى افتتاحية تاريخية في عمر قرطاج المسرحي .. ففي صباح ٧ نوفمبر - موعد بدء المهرجان - استيقظت تونس باكملها لتشهد انقلابا كحبيب الصباح تم خلاله عزل « الحبيب بورقيبة » وتولى للوزير الاول « زين العابدين بن علي » رئاسة الجمهورية . وفي المساء كان افتتاح الدورة الثالثة لمهرجان قرطاج والتي شاركت فيها كل من : مصر - للجزائر - المغرب - العراق - فلسطين - اليمن - قطر - الامارات - السعودية - الاردن - السنغال .. بينما اعتذرت سوريا والكونغو في اللحظات الاخيرة ..

وإذا كان الحدث السياسي قد سرق الضوء من المهرجان المسرحي ، وحرك كل عيسلت المصورين ، وأقلام الصحفيين في اتجاهه .. فان أحداث قرطاج هذا العام - وبدون هذه السركة التاريخية الملزمة .. جاءت مزيلة ومتواضعة المستوى .. كشفت عن عمق الخلل في الرؤى المسرحية بل وفي حقيقة المسرح وخطابه ووظيفته .

بالمهرجانات (عرس الاطلسي) فقد
 حجت لجنة التحكيم جائزة المؤلف
 لهذا العام متجاهلة كل تاريخه المسرحي
 وعجزت لجنة التحكيم عن التعامل
 مع مسرحية (العسل عمل والبصل
 بصل) باعتبارها فرجة احتفالية
 جوهرها هو للقضاء على والعلاقة
 المتجذدة والتصلة مع الجمهور ..
 فراحوا يبحثون عن بداية ووسط
 ونهاية ، وعن كافة التعاليم الارسطية
 دون أن يمتلكوا اخلاق الاحتمال ..
 حيث لا معنى لشيء خارج العلاقة .
 وكشفت قرطاج الثالثة ايضا عن
 تراجع الهم السياسي وأولوية الاختيار
 الجمالي التشكلي على أي اعتبار فكري
 وأيديولوجي .. وهو ما بدأ بصورة
 اكبر في العروض التونسية .. وما بدأ
 من فهم لجنة التحكيم والتي جاهرت
 بموقفها عندما أصدرت توصيتها
 المريبة حول سلبية العروض المسرحية
 التي تعتمد نقد الوضع العربي
 والوقوف على سلبياته ومشاكله !!

وبهذه التوصية المصابة بالاضئنان
 انقلب الجميع على العرض المصري
 (العسل عمل) للمخرج سميح
 المصفرى .. ذلك لانه العرض الوحيد
 بالمهرجان - يكاد - الذي دخل في أكثر
 المناطق خطورة وتعامل بصورة مباشرة
 مع اللحظة التاريخية الحية ميدا غريبا
 وسط مناسخ مسرحي (ضد العلاقة) .

وبرغم هذه الملاحظات .. فالعرض
 المصري الذي خرج من مهرجان قرطاج
 بلا جائزة واحدة يستحق وقفة
 موضوعية قاسية تليق باسم مصر

من تأليف لفرقة فلسطين ، ونص
 (مقهى بواحمده) من تأليف لفرقة
 الامارات .. وتقدم الفرج السنغالي
 بيراديو ديوب نص (عظم مورلام) من
 تأليفه ... وقد استرعى هذا انتباه
 لجنة التحكيم القرطاجي لما صدرت
 توصية خاصة ضد قيام المخرجين
 بتأليف أعمالهم المسرحية .

وما طرحته عروض المهرجان عمليا
 على خشبة المسرح يكشف عن رغبة
 معظم المخرجين العرب في القفز على
 النص المسرحي والاجهاز على المؤلف
 صاحب الكتابة الأولى لاحتلال الصورة
 والحركة واللياقة محل الكلمة المنطوقة
 وهو ما فرض بدوره تغيرا في مفهوم
 الأداء المسرحي والتشكل المسرحي
 والوظيفة المسرحية .. وما انعكس
 سلبا على تواضع معظم العروض
 المسرحية التي بدت أشكالا بدون جنسية
 أو تشكيلات في الفراغ قد تغل عن
 وجود مخرج متمكن كلفه مبدد مفقود
 الفوازن .

وقد كشفت الدورة الثالثة لقرطاج
 أيضا عن انكماش مساحات المسرح
 الاحتفالي ومحاولات تهميش حركته
 وحريته .. حيث غاب عن هذه الدورة
 احتفاليو الوطن المغربي ، القليب
 الصديقي ، سعد الله ونويس ، روجيه
 عصفاف .. بينما قدمنا قسم مهم من
 مسرحية كلاسيكية (الباب) تظلي
 فيها عن مشواره الاحتفالي . وبرغم
 وجود عبد الكريم بوشيد - مؤسس
 الاحتفالية بالمغرب - وحضوره كمؤلف
 مسرحي للعرض المغربي المشترك

الحضاري وباسم الطليعة لتقديمى
وباسم سميير العصفوري المسرحي
التميز .

* جوائز المهرجان : صنف الاحتراف :

* للجائزة الكبرى للابداع المسرحي :
(مسرحية الشهداء يعمودون هذا
الاسبوع) المسرح الوطني الجزائري
الخارج زيانى شريف عياد .
* افضل اخراج مسرحي للمخرج
قاسم محمد من العراق عن اخراجيه
لمسرحية (الباب) .

* افضل تأليف مسرحي ليوسف
الصنائح عن مسرحية (الباب) للعراق
* افضل أداء نسائي : مناصفة بين
رجاء بن عمار وناجية الورعي (تونس) .
* افضل أداء رجال : البحري الرحالي
عن دورته في « قرية بالصل » (تونس)
* جائزة التقنية : للمسرحية الاردنية
(حان وقت التفتازيا) .

* جائزة تقديرية خاصة لمجموعة
مسرح قطر الاملى عن مسرحيتهم
(مقامات ابن بحر) .

صنف الهواة :

* الجائزة الكبرى للابداع المسرحي :
« تونية الكرسي الهلزل » من اخراج
عوني كرومي - العراق .

* افضل اخراج مسرحي : للمخرج
محمد بلهيسى مخرج (عرس الاطلس)
- المغرب .

* جائزة افضل تأليف مسرحي : حجت
* افضل أداء نسائي مناصفة بين

موضوعية تمنحنا حرية اعادة للنظر
نتجاوز خلالها سؤال القطيعة أو
سؤال المحبة ، ونتجاوز بها خلفة
طالبنا المسى وحظنا العائر ، ونتجاوز
ايضا التفتيش عن امزجة وأهواء
موظفي التحكيم للقرطاجي (رغم
وجودها) . لقد كان خطأ اللطاح في
انفسنا نحن ٠٠ في وقرع العصفوري
في حوى قرطاج واعتبار مهرجانها هو
محطة للوصول (ولم يكن وصلها الا
وحيا) حيث قام عامدا متعمدا بتفكيك
عروضه الذى سبق وحقق به نجاحا
قياسيا في القاهرة على مدى عامين ٠٠
قام بصناعة قرطاجية تعلن صراحة
ان الجائزة هي الطحوح والجائزة هي
الهدف ٠٠ واقتحم الخطاب السياسي
العرى مركزا عرضه في هجائية
سياسية - كانت ملفنة امام عروض
المهرجان المهننة - لكنها بقيت مع
جراتها عاطلة عن الفعل ، لا تتركز الى
عمق سياسى واضح ، حيث ادان خلالها
اليمن واليسار والوسط وكل الانجاعات
الحزبية وغير الحزبية ، ووقف يلقى
المسؤولية على الجميع فناها عن رؤيته
اللاتى تحولت الى نوع من الفوضوية
الفكرية والتصوير الابديولوجي وكانت
سببا رئيسيا في تفكك بنيان العرض
المسرحي ، وفي غياب الانتصار والحلفاء
ذلك لان العصفوري حرص على تقديم
مشهد عدى يعلن خلاله انه ليس
حليفا لشيء .

وديمة التومي (تونس) وسميرة
أحمد على (الشارقة) .

✽ أفضل أداء رجالي : أحمد الجسمي
من دوره في (مقهى بوحدة) (الشارقة)

✽ أفضل تقنية مسرحية : مسرحية
غربة أخراج يحيى يحيى تونس .

✽ شهادة تقديرية لجمعية الثقافة
والفنون بالملكة العربية السعودية على
مسرحية الجراد أخراج سمعان العاني
✽ ✽ ✽

المسرح التونسي ومشكلة الهوية :

عندما بدأ استاذ الدراما في معهد
الفنون المسرحية بتونس قراءة بحثه
- بالفرنسية - في الندوة الفكرية التي
عقدت على هامش مهرجان قرطاج

تحت عنوان (نحو تكوين مسرحي
عربي) . كان المصريون يضعون
أجهزة الترجمة اللغوية ، الامر الذي
دفع بعض جمهور الحاضرين من طلبة
معهد الفنون المسرحية الى الابتسام
.. بينما استاذهم يردد (للغرب فيها
ثقافة ليست للمناقشة) . (الأصالة
هي جروتوفسكي) .

وتسائلت محنة : أي تكوين للمسرح
عربي هذا الذي يمكن أن تسامحوا فيه؟
وكان رد الاستاذ حاسما ومعينا :
« أنا لا يعني مسرح عربي .. إن
ما يعني هو المسرح » !!

إنها قضية الهوية ، ذلك الصراع
الاساسي الذي يشق المسرح للتونسي
بل والثقافة والاجتمع للتونسي بأكمله

نصفين .. هناك مسرح وطني وهو
المؤسسة المسرحية الوحيدة اللاحقة
لوزارة الثقافة تحت إدارة المتصرف
السويسي وهناك ١٢ فرقة مسرحية
خاصة مدعومة ماليا من الدولة من
أبرزها المسرح الجديد ، المسرح الثالث
مسرح فو ، مسرح الارض ، القيثارة .

لكن القضية ليست في مسرح عام
ومسرح خاص ولكنها بتعبير أحد
التونسيين هي الانشداد بين حضارة
طروادة وحضارة الجزيرة العربية خاصة
وإن للدولة لم تحتضد التمزيب في
أجهزتها فما زالت كل الوزارات
والمؤسسات بما فيها وزارة التعليم
تتسامل كتابيا باللغة الفرنسية
بأما يارها اللغة الاولى .

يمكننا أن نقول أن هناك
مسرحيات عديدة في تونس ولكن ليس
هناك مسرح ، أو مشروع ثقافي واضح
ومحدد .. هناك تيارات في مواجهة
صريحة وعلنية خاصة يمكن أن نحدد
خطوط أبرزها :

(١) تيار عربي الثقافة ، تحتل
فرنسا لغته وفكره ومزاجه ونفسيته ،
وهو تيار خارج عن معطيات واقع ،
يتفلس بشكل أصطناعي أي بفضل
عوامل خارجية ولهذا فهو يعجز على
سرقة العين والشكلائية المبهرة
والتقنية الفنية العالية من حيث الاضاءة
والديكور والتعبير الحركي بعد أن
أفرغ المسرح من وعيه والتزامه ..
ويعبر المسرح الجديد ، ومسرح فو ،

ومن أبرز مثليه فرقة المغرب العربي
•• والتي تتجبر للجمهور هو ميارها
الفنجدى الوحيد •

٣ - وفي المقابل هناك تيار آخر
يناضل بإصرار نحو التمسك بجنوره
العربية ويحاول ساعية تأصيل
للتوجه العربى فى المسرح واعتقاد
المسرح التراثى وذلك من خلال اندماجه
فى مشروع فكرى جمالى وحضارى
عربى كما نجده عند الكاتب المسرحى
عز الدين الحنفى والمخرج المصنف
سمويس وكما نجده فى برنامج المسرح
للوطى الذى حدد أهم أهدافه بالسمى
لاستلهم التراث الثقافى العربى
والموروث الشعبى التوفى وصيانتة
واثراءه وإبرازه ١٠

والتيأترو ومسرح الدبحانة من مثلى
هذا الاتجاه •• فهم يطرحون مفهوم
القفز فى الفراغ بعد أن أعلنوا صراحة

« نحن لا ندرى الصالح من نفع
انفسنا ، فنحن نحتج على الإحتياجات
ولمنا رجال أى كان ، ولا نلقى
بالذسنا فى أحضان أى كان ونحن
نرفض ذلك لا للبقاء سالكين ، بل لأننا
لا نرى ظهور مشروع واضح وتاريخى
•• أنفنا فى الخواء » •

٢ - وهناك تيار يعتمد الاقلامية
المسطحة يغرق مسرحه فى الاحتمام
بالقضايا الصغرى المعيشية مركزا على
النقد الاجتماعى بدون أى مشروع
فكرى •• معتمدا على اللهجة العامية
الدارجة ولا يقبل التعامل بكونها ••

الأسلوبية تتوارى التجريبية تتصدر

حسنى حسن

وكما ، لكان البينالي هذا العام أكثر وهنا على ومن ، ولهذا فقد كان طبيعيا أن تظهر يوغوسلافيا كعروس الدورة للجميلة التي تزيينت بجنازتي للرسم والتصوير الأوليين .

في الرسم جاءت مجموعة لوحات ديمتريج بوبوفيك (ملاحظة - تجرد - الجسد المتفرق) لتسمو بالزبد والألم من خلال رمز خالد للصراع والحياة . ويدين بوبوفيك انسان العصر الذي تجلّى حقيقته البدائية في سيطرة فكرة الجنس على عقله ونفسه تماما . والجسد في أعمال بوبوفيك هو للسجن الازلي للانسان والقيود الثقيل على طموحه للترقى الروحي . وسعى الانسان لتجاوز منحة الجسد يتم عبر التمرد على شهواته أولا ثم الانهزام بمتطلباته الطبيعية فيما بعد وهو سعى مشنوب بروح تراجيحية حيث صليب الاشتغال مرفوع دائما وعيون الروح غير قادرة على التطلع .

جاءت الدورة السادسة عشر لبينالي الاسكندرية لفنون النحت والرسم والتصوير والحفر لدول حوض المتوسط مخيبة لاملالكثيرين ، سواء على صعيد القيمة الفنية للمعرض من اسهامات الدول المشاركة ، أو على صعيد التنظيم الادارى والحشد الاعلامى للدولة المنظمة .

ويشارك في دورة هذا العام فنانون من عشر دول هي مصر واسبانيا والبلانيا واليونان وتركيا وتونس وفرنسا وفلسطين وقبرص ويوغوسلافيا يمثلان مدارس وتيارات فنية مختلفة كما يبدى لبعض منهم محاولات خاصة لعجواز اطر التصنيف المذهبي والقيام بمساهمات التجريب في للشكل والمضمون معا .

❖ يوغوسلافيا العروس ❖

يمكن القول انه لولا جناح يوغوسلافيا ومشاركها الضخمة كيف

وتبند بنفس المقدار عن نظام هادف يؤكد حقيقة القيمة الإيجابية للفن . وتنتمي أعمال الفرسان الثلاثة الى التجريب أكثر من انتمائها للتجريد ، ذلك لأن المعاني المزدوجة في إبداعاتهم لا يمكن فهمها عن طريق انحصاراف للتشابهات السطحية والمذهبية ، بل عن طريق عدم تولدن المعنى الموضوعى ذاته .

✽ الصوت المصرى الوارث ✽

كان كل نصيب مصر من جوائز اللبىالى الجائزة الاولى لفن النحت عن مجموعة ألوجوه المصرية للفنان أحمد عبد الوهاب استاذ ورئيس قسم النحت بكلية الفنون الجميلة بالاسكندرية . ويضم العمل العديد من للنطع الجميلة المفردة ، والذى تم تجميعها في إطار موضوعى واحد يلمح الى التسمول والكلية رؤيويها وأسلوبيا . ورغم كل الجهود التنظيمى في التصميم والبناء فقد بدا العمل وكأنه يفتقد الى الاحساس الداخلى المبهق بترابط وحدة وكلية العمل الفنى للواحد . وقد استحق العمل للجائزة الاولى لقيمتة الذاتية من جانب ، ولضعف أعمال النحت الاخرى المشتركة في المسابقة من جانب آخر .

أما جناح مصر في للرسم والتصوير فقد جاء دون المستوى بكثير ، وهو لا يعبر بصق من حقيقة الاتجاهات التشكيلية الموجودة . وتلك قصة أخرى .

✽ اسبانيا الحاضرة الغائبة ✽

جاءت مشاركة اسبانيا في بىنالى هذا العام بما لا يتناسب مع تاريخها

أما جوزيه سيوها الحائز على جائز التصوير فقد برعنت مجموعته لوحاته (شيفا - بيتا - جو الفزعة الاتسانية) على امتلاكه حساسية قوية خاصة في استخدامة للالوان . ويستند سيوها على ترميم تقليدية ويضيف اليها افكارا ذات طابع خيالى في إطار نقدى وتحليلي . وعالم سيوها الخرافى مو عالم طفلى . درجات اللون الأزرق هي لثالبية . ويتداخل الاسود والازرق ليتقدم الاسود محتلا مركز للصورة . وجود الشخص ليس آنيا وانما سبى يرتدى عباءة من اللغز تفرج منها الأيادى المتطاولة نحو الاعلى حيث تعانق مفردات حياة اللحم والاختراع الطفولى . ومن عمقة الوجود للزرقاء - السوداء تترافق خطى ايدى الاطفال وزخارف الفتيات ومزركشات للصبايا لاذمية والخراء والبهاء .

✽ فرنسا وصيفة الشرف ✽

لا تنتمي الاعمال الفرنسية المعروضة الى جغرافية أسلوبية أو رؤيوية واضحة حيث تتضح استعدادات فنانى هذا البلد لخلق علاقات غير متوقعة بين النظرة والفكرة . فاعمال فانسان باريه الحائز على الجائزة الثانية لفن النحت ومجموعة أوليفيه أجيد الفائز بالجائزة الثانية في الرسم ، ولوحات جورج لوفار الحاصل على الجائزة الثانية في التصوير تؤكد جميعها أنه في عصور الاضطراب والتناقض يظهر الميل لان تقترب الاحداث الجمالية أكثر فأكثر من التعاريف الاسطورية والواقعية

الأكاديميين بكلية الفنون عن المشاركة بأعمالهم ، وهو ما كان مسبوها به في دورات سابقة . وتفجر هذه الوقائع المريرة أسئلة شائكة عن تلك للجنة - ان كانت موجودة فعلا - التي قامت بترشيح واختيار الاعمال المشاركة ، وضرورة ان تضم هذه اللجنة تيارات متوازنة تعبر عن الواقع الابداعي التشكيلي اليوم وتضم الى جانب أساتذة كليات الفنون عددا من النقاد غير الأكاديميين ، وحتى لا تتكرر مهزلة هذه الدورة .

كذلك جاء شعار البيئالي والطابع الخاص به لا يعبران عن حقيقة امكانيات المصممين المصريين - فلماذا لا يتم طرح شعار البيئالي وطابعه في مسابقة مفتوحة يشارك فيها جميع الفنانين ، وتقوم لجنة النقاد باختيار افضل النماذج المقدمة بحيدة كاملة وموضوعية تامة ، وكما يحدث في كل دول العالم ؟

كالعادة اكثفت لجان البيئالي بالوقوف عند حدود الدعاية التقليدية وكانت للنتيجة ، اقبالا جماهيريا ضئيلا . وبمقدور هذه اللجان دائما تكثيف حملاتها الاعلامية والدعائية بين طلاب الجامعة خاصة ، مع تنظيم ندوات ولقاءات فنية تتميز بالحيوية لتكسر هذا الجمود التقليدي وتحطم عزلة الفن التشكيلي عن القاعدة للمعرضة لجمهور مقتضى الفنون في مصر .

(الاسكندرية)

الفنى المتعبد . غلبت النزعة التجريدية على مجموعة لوحات **خوسيه جويريرو** التي تصور السماء والشفق والنشاط . كما استخدم **يولاندا دالريجو** الدراسات للتكبيية في لوحته (استدعاء للسحب المسافرة - احتجاب قمر في الجبل) . ومى عموما اعمال تنفذ الى الجدة والاصالة الفنية التي تتوافق وقدر اسبانيا التشكيلي .

وكانت الواقعة هي الملمح الفني والروحي لكل الفنانين اللبان المشتركين في البيئالي . والجديد هنا هي تلك المشاركة الالبانية القوية التي تشي بحركة تطوير في الفن التشكيلي الالباني على أسس مغايرة عن أسس الواقعة الاشتراكية التقليدية . وجاءت مشاركة الفنانين **الفلسطينيين** البرزية في البيئالي بقطعتين من اللوح للفنان **ياسر ابو سعيو** وبمشرين لوحة زيتية تعبيرا عن استمرارية تعبيرية ونصالية لا تنتهي للشعب الشقيق .

✽ **احزان التشكيليين المصريين** ✽
جاءت الاعمال التي اشتركت بها مصر في مسابقة هذه الدورة لفنى الرسم والتصوير مفاجاة لجميع المتابعين بسبب فوضف مستواها الفني ، خاصة وان ثمة مقارنة فرضت نفسها على الجميع بين الاعمال المختارة للبيئالي وتلك المروضة بالاتيليه في المعرض الذى اقيم على شرف الدورة السادسة عشر ، وفي نفس الوقت الذى يتم فيه استبعاد الكثير من فنانى الاسكندرية ممن ليسوا بالعاملين

يوميات موت معلن

فرانشيسكو روزي: من الواقعية إلى الميودراما
أمير العمري

(رائد الفيلم السياسي)

وفرانشيسكو روزي من أهم المخرجين في السينما المعاصرة ، وهو فنان سينمائي يعبر عن أفكاره الذاتية وعن رؤيته الخاصة للعالم من خلال أفلامه جميعا حتى تلك الساخنة عن أعمال أدبية ، شأنه في هذا شأن فناني الفيلم الكبار في العالم مثل كبروساوا وبازوليني وجنودار وبرولونتي والان رينيه .

وقد عرف روزي منذ أن ظهر على خريطة السينما العالمية ، باتجاهه الواقعي النقدي . ويتفق أغلب النقاد في الغرب على اعتباره المؤسس الأول للتيار الحديث الذي سمي بالسينما السياسية ، منذ فيلمه الأول «التحدى» (١٩٥٦) . وقد عزز روزي اتجاهه لتناول المجتمع الإيطالي بنقائضاته السياسية ، بين النقد والتشريح ، مثل «الأيدي فوق الحنية» و «سلفا توري جوليانو» و « قضية ماتيه » و « لافي لوتشيانو » و « جثث رائعة »

يثير الفيلم الجديد لفرانشيسكو روزي « يوميات موت معلن » (١) المأخوذ عن رواية الكاتب الكولومبي (جابريل جارسيا ماركيث) ، للمديد من التساؤلات والتأملات الخاصة بالتحول الذي يطرا على مسيرة فنان السينما في مرحلة معينة من العمر ويؤدي به للاتجاه إلى تبني أسلوب جديد مخالف لما برع فيه من قبل .

والفيلم من الاحتياج الكبير ، وهو مصور للشاشة العريضة (سكوب) في المواقع الطبيعية للأحداث التي يصنها ماركيث في روايته ، أي في كولومبيا ، وبلاستمان بطاقم من النجوم العالميين في التمثيل مثل جيان ماريا فولونتي وروبرت ليفرت وأورنيلا موتي وأنطوني ديلون .

وقد استغرق صنع الفيلم من روزي أكثر من عامين ونصف من الاستعداد والتحضير والتظلم على مصاعب الانتاج ، إلى أن نجح أخيرا في عرضه بمهرجان كان المأضي ، حيث اعتبره الكثير من النقاد بمثابة الكارثة الفنية في مسيرة روزي .

طبقا لمفهوم بوندرأ تشوك مثلا صاحب فيلم « الحرب والسلام » عن رواية تولستوى الشهيرة .

فيلم روزى

ربما كان كل هذا ضروريا أولا لتحديد مفهومنا للعلاقة بين فيلم روزى ورواية ماركيث ، ثم للتأكيد على أننا سوف نتجاهل تماما المقارنة بين الاصل الادبى والفيلم ، على نحو ما هو شائع هذه الايام . فسوف نقتصر هنا على تناول الفيلم باعتباره اساسا لفيلم روزى وحده وليس حتى فيلم ماركيث - روزى .

وتأثير الاسرة البطورية الى جانب الحيز الخفى لالم ، على مصير الابناء ، وتأثير الكنيسة الكاثوليكية وموضوع الشار والانتقام والصراع بين الجنسين (الرجل والمرأة) فى مجتمع مختلف . الخ مع ملاحظة ان روزى ولد ونشأ فى مجتمع مدينة نابولى بالجنوب الايطالى بتقاليده الجامدة المعروفة . وقد قضى روزى ايضا فترات طويلة من عمله فى محاولة فهم آلية العلاقة بين الناس والمافيا فى منطقة والجنوب الايطالى بوجه عام .

ومناك بعد هذا ، دوافع أخرى تتمثل فى الضغوط العنيفة التى تعرض لها خلال السنوات الاخيرة ، السينمائيون من مخرجى أفلام النوعية المتميزة أو ما يعرف بالأفلام الفنية (وهو نقيض الأفلام الاستهلاكية) خاصة الضغوط التى تعرضت لها السينما الايطالية . وامامنا مثال برتولوتشى وهو أحد أهم السينمائيين فى زماننا ، ولكنه لم يتمكن من تقديم فيلم جديد منذ أكثر من سبع سنوات . وكان روزى قد صرح عام ٨٤ عند تقديمه لفيلم « كارهن » بمهرجان لندن السينمائى أنه يتعرض لضغوط شديدة وأنه يجد صعوبة كبرى فى الاستمرار فى تقديم الافلام السياسية ، وقال ان الحظبة لتصادمة سوف تشهد انحصارا موهما لاتصال النوعية المتميزة . وإعلان انه سوف يذهب قريبا لاختيار مواقع تصوير فيلمه « يوميات موت معن »

. وسوف يمنحنا هذا احساسا بالتححرر من القوالب فى تقويمنا للفيلم ومحاولة رده الى بخرجه ومقارنته بأعماله السابقة ووضعه ضمن سياق التحول الجديد الذى يبدو أنه قد طرأ على مسيرة روزى بعد ما يقرب من ٤٠ عاما من العمل السينمائى ، أى منذ أن بدأ روزى عمله كمساعد للمخرج العظيم الراحل فيسكونتى فى فيلمه « الأرض تهتز » (١٩٤٨) ، الذى يعتبر من روائع الواقعية الجديدة

عوامل مشتركة

ومن المؤكد -بداءى نى بدء ، أن هناك دوافع عديدة دفعت فرنسيسكو روزى الى اتخاذ رواية « يوميات موت معن » أساسا لبناء فيلمه الاخير . من بين هذه الدوافع ، أن هناك عوامل كثيرة مشتركة فى فكر كل من ماركيث وروزى حول الثقافة الكاتينية ، مثل فهمهما لقيم الشرف ومفهوم الرجولة

في فيلم « قضية ماتيه » (١٩٧٢)
ولكن من خلال منهج آخر مختلف
تماما .

اننا هنا امام الطبيب « كرتسيو
بيديويا » (الراوى) ، الذى يقوم
بحوره الممثل الايطالى الشهير جيان
ماريا فولونتي بطل ثلاثة من افلام
روزي السابقة ، وهو يهبط بالباخرة
الى قرطاجنة بعد عشرين عاما من
مقتل صديقه الشاب « نصار » ، لى
يحقق ملابسات اغتياله والوقائع
المثيرة التى صاحبت الواقعة التى لم
تجف مزارتها في حظه بعد .

فهل كان للسبب هو الماضى المشين
لولاد سانتياجو ، والذى عرف كزير
نساء عريبد ، أم بسبب شخصية
والدته المتفطرة التى تنصرف امام
أهل البلدة وكأنها ملكة غير متوجة ؟
أم بسبب امتناع الخادمة الزنجية
للعجوز عن تحذيره مما ينتظره نتيجة
كراحتها له .. فقد كان يحاول
دائما أن يقتنع ابناتها الشابة ويوقع
بها ؟

هذه التساؤلات تقود الى أصل
الحكاية التى بدأت قبل ستة أشهر
من الحادثة ، عندما وصل البلدة رجل
غريب يدعى بياردو دو سان رومان ،
يبحث الابوال يمينا ويسارا ، يذهب
أهل للبلدة بشخصيته الغامضة
وثرائه المدهش . وقد أعلن سان
رومان هذا أنه حضر لغرض واحد هو
العثور على فتاة تصالح للزواج .

في كولومبيا ، الذى يأمل في تدبير
نقطة انتحاره بالتصاوت بين
شركات الانتاج الفرنسية والايطالية
وبضمان التوزيع الأمريكى !

ويبدو أن روزى كانت تستهويه
فكرة عمل فيلم ضخم مبهر ، يستخدم
فيه طاقما من النجوم العالميين ، ويوزع
بعدة لغات في السوق الاوروبى
والامريكى ، وهو ما يفرض بالضرورة
تقديم بعض التنازلات منذ البداية ،
خاصة وأن روزى لم ينس بالطبع
دروس التجربة المريرة لبرتولوشى في
اخراج فيلم « ١٩٠٠ » لحساب
أحدى الشركات الامريكىة .

أيا كان الامر ، فسوف يتعين علينا
بعد هذا ، أن نتناول الفيلم نفسه
بالتأمل والتحليل ، وأن نرجى صبراغة
استنتاجاتنا الاخيرة الى النهاية .

(الاعلان عن موت شلب)

تدور فكرة « يوميات موت ملن »
حول مسئولية أهل مدينة قرطاجنة
يكولومبيا عن اغتيال الشاب الوسيم
« سانتياجو نصار » في أوائل
الخمسينيات ، واشترآكم جيمسا
بالصمت ، في النهاية الدرامية العنيفة
اللى انتهت اليها حياته ، ليس
لسبب سوى براعته وبرحه واقباله
الكبير على الحياة .

والفيلم يتخذ من شخصية الراوى
مخلا لتحليل ظلمات الموضوع ،
على نحو يفكرنا بأسلوب التحقيق
الذى سبق أن استخدمه روزى ببراعة

لا تزال واقفة صحنه بالية تشهد
على ما كان !

دائرة السحر المطلق

هذا الموضوع الملىء بشتى التضايح
والتعالمات الفلسفية والاجتماعية
والسياسية ، والذي يحمل دلائل
خاصة بالواقع الأمريكى اللاتينى ،
يتحول على أيدي فرنسيسكو روزى
الى شكل آخر . فروزى يبدو وكأنه
يذوب بين ثنايا الموضوع ، حيث لا
توجد مسافة بين ما نشاهده أمامنا
على الشاشة وبين المشاهدين .
انه يحث المشاهدين على الذوبان
العميق فى قلب الدراما . وهى تتحول
هنا الى ميلودراما تمتلئ بالبالغات
والمشاهد النحيفة والنوكتورية ، حيث
تبدو القدرية وحدها هى الحركة
لكافة الاحداث بما فى ذلك النهاية
السمجة . وهنا فان الفيلم يكرس
بخطورة نفس التقيم والسلوكيات
التي يفترض انه يوجه لها مساهم
التقدم !

لقد تعامل روزى مع موضوعه
بتدقيق عاطفى شديد حتى يبدو وكأنه
قد وقع فى غرامه . وهو يرى الموضوع
بأكمله ، نوعا من اللغز السرمسىدى
المحير . الذى يمتلك سحره من خلال
غموضه . وكان يمكن أن يصبح هذا
مشروعا اذا ما لفتصر الامر عند حد
تقديم عمل رومانسى ذاتى . ولكن
روزى سقط - ربما دون أن يدري -
فى متاهة الميلودراما والبالغات والحشو

وسرعان ما يتسلق قلبه بالحسنة
الماتنة أنجيلا فيكاريو ، ويظل يسمى
بشتى الطرق للزواج منها رغم نفورها
الشديد منه بسبب أساليبه الفجة فى
التباهى بقدرته المالية . ومع ضغوط
أسرتها ، تستسلم أنجيلا أخيرا للامر
الواقع . وفى ليلة الزفاف يكتشف
المعاشق الولهان أن حسناءه فاقدة
لمعزيتها . ويقع للفرق المحتوم .
ويغرق الرجل نفسه فى الخمر بهدف
النسيان . ولكن شقيقى الفتاة وأما
لا يفسون ولا يغفرون . وتحترف الفتاة
أن الفاضل هو سانتياجو نصار ومنذ
تلك اللحظة تنقلب الدنيا بأسرها ،
ويعلم أهل البلدة جميعا بالامر .
وأن الشقيقين التوأمين يعتمان اغتيال
الفتى ، بل ويعرف المأمور أيضا ،
ولكنه لا يأخذ الامر على محمل الجد
ويتربص الجميع اللحظة الحاسمة ،
ولكن لا أحد يرغب فى تخدير الفتى .
وتضطر الظروف ، صديقه الطبيب الى
الوصول متأخرا . وفى مشهد مروع
يلقى الفتى مصيره ذبحا على أيدي
الشقيقين . وتظل أنجيلا ترسل
بخطابات التوبة والندم وطلب المغفرة
من زوجها الذى هجر البلدة بأكملها
ورحل بعيدا . ولا يستجيب للرجل
سوى بعد أكثر من عشرين عاما ،
وبالتقى الاثنان ويشهد لقاءهما للدكتور
ببحويا نفسه ، أسفل المنزل الضخم
الذى اشتراه سان رومان نفسه منذ
عشرين عاما ، لكى يعيش فيه مع
زوجته . ونشاهد السيارة الفخمة
التي أهداها والده له يوم زفافه ،

لأنه كان أكثر الجميع براءة ، وليس نتيجة لعوامل عديدة متداخلة نفسية واجتماعية وسياسية وهي عوامل تتصل بالوضع العام في كولومبيا في تلك الفترة . وفي نفس السياق ، لا نستطيع مثلا ان نفهم كيف تتحول انجيلا فجأة من مقتها للرجل الى اللطيف به ثم انتظاره فيما بعد لأكثر من عشرين عاما ، ترسل اليه خطابا كل اسبوع تتوسل اليه ان يغفر لها . وحقيقة الأمر ان هذا الجانب لا شك أنه يعكس نوعا من الخضوع لتأثير الأمور في البلدة ومحاولة التكفير عن الذنب بالمعنى الكاثوليكي !

جعبة روزي !

ومن حيث قصد أن يلعب الراوي دورا واقعيا ، فانه يجد في العديد من المشاهد ، بشكل مقنع ، ومقحم اقناعا . فهو مثلا يترك الشخصيات التي يحاورها لكي يخاطبنا مباشرة فانظروا الى مين الكاميرا ، على طريقة سينما - الحقيقة وخارج السياق ،

ويستخدم روزي « الفلاش باك » على نحو غير موفق . فقد كان من الافضل بالنسبة للموضوع أن يكون في اتجاه واحد ، وهو ما يجعل الفيلم يبدو مسحا من فيلم « المواطن كين » لويلز . ولعل المشهد الأخير الذي نرى فيه الاهالي يتجمعون حول جثة الفتى القتيل ، يذكرنا بمشهد آخر (طبق الاصل) من فيلم « سلفاتورزي حوليانو » لروزي . ولكن المعنى هنا

والتكرار . فهو على سبيل المثال ، يستطرد كثيرا في تأكيد ثراء الغريب (سان رومان) والاشارة الى بؤسه وعوسه الشخصى ، مرددا فكرة أن قوة المال تقصد نفوس الآخرين ، فنراه لا يصغى الى توصلات صاحب المنزل الفخم الجليل الذى أصر على شرائه لكي يقدمه عذبة لزوجته يوم زواجه . ويصم أذنيه عن سماع ما يريده صاحب المنزل عن علاقته الخاصة بالمنزل وذكرياته الحزينة عن زوجته الراحلة ، ثم نراه يشتري أغلب تذاكر الحفل من أجل أن يحصل على التذكرة الرابعة ، ويحصل بالفعل على « الهدية » ويقدمها للفتاة متظاهرا بأنه كسبها نتيجة لحظ الموفق !

وسبق أن عالج دورينمات نفس الفكرة بجرعة في مسرحية « الزبارة » على مستوى آخر بالطبع ، ولكنه هنا نستخدم ضمن سياق تبسيطى يقترب من الطبيعية للوصفية أحيانا بقدر ما يعتمد على الواقعية النفسية مع نزعة الى الرمزية في بعض المشاهد مثل مشهد رحلة سان رومان وأنجيلا بالركب عبر النهر حيث يشاهدان أنواعا مختلفة من الطيور والحيوانات والأشجار ، كما عدل للبشر أنفسهم ، والمشهد شديد الجمال من الناحية انشكالية ، ولكنه ذلك الجمال المجانى الذى يحيل الموضوع الى حادثة التبرير أحيانا او التوفيق أحيانا أخرى . وفي هذا السياق نفهم مثلا أن «انتيجو» نصار فقد حياته ،

روبرت ليفرت الذى يبدو اقرب الى راعى البقر المعروف ، او الى ايرين باباس التى يعطى وجهها تعبيرات تصلح لنوع آخر من «التراجيديات» .

وخلاصة القول . . ان هناك ميلا لا شك فيه لدى روزى وغيره من السينمائيين الكبار فى العالم اليوم للاتجاه الى الادب والصحف ، تحقيقا لنزوات خاصة ترتبط بالرغبة فى اطلاعة للعد والتشبث باطواق النجاة ، مع غرق مركب السينما الاخرى بعد ذلك الحصار الذى فرضته السينما الامريكية خلال الحقبة الاخيرة على السينما الاوروبية ، وبعد ان عادت هوليوود الى قوتها الضاربة مرة اخرى .

ولكن السؤال هو : هل فرغت حقا جملة روزى المجوز ؟

انا شخصيا اميل الى التفاؤل !

يختلف تماما . فى الفيلم القديم هو بداية لتفجير الوعي . اما هنا فهو مشهد لتكريس السلبية والتسخرية والاحتمال بسحر الغموض .

وربما كان هذا ما يجسد لنا الفارق بين السينما الواقعية التى برع فيها روزى ، وبين الاتجاه المستحدث فى مسيرته والذى ييسدو غير مأمون انحواقب .

ولا شك ان بالفيلم المصيد من المتشاهد الجميلة بفضل التصوير للرائع لىاسكوالينو دى بالما ، ولا شك ان روزى ييسدع فى اخراجه للكثير من المشاهد بركة وشغافية اخاذه ، ولا غرابة فى هذا ، فنحن هنا امام «مايسترو» كبير من جيل العمالقة .

ولكننا نتساءل بذهنة : لماذا ذلك الاختيار السيء للممثلين ربما باستثناء انتون ديلون . انظر مثلا الى الاداء النمطى المتكرر للممثل الانجليزى

وثائق

هذه الوثيقة

ننشر ، هنا وثيقة غريدة من نوعها ، تقدمها لنا جبهة التحرير البحرانية * وهي تتحدث عن واقعة غادحة من وقائع انظم في مجتمعنا العربي ، اذ تعرض لامتيال موسيقار بحريني موهوب حكم بالسجن المؤبد منذ عام ١٩٦٨ ، بعد عسالم من التعذيب ، لاتهامه باغتيال ضابط مخابرات من عملاء الحكم الانجليزى *

تعرض الوثيقة لنشأة وحياة الفنان مجيد موهون ، ونضاله في صفوف زملائه من العمال الكادحين ومن المثقفين والفنانيين في البحرين ، ثم تقسم بعض التحليل الفني لمؤلفاته الموسيقية للرغمسة ، التي انجز مغلها من سجنه المستلر حتى اليوم ، منذ عشرين علما *

و « اذ ونقد » اذ تنشر هذه الوثيقة الهامة ، فلما ندعو الى الافراج عن هذا الفنان المفضل ، كما ندعو الى اوسع حلة تضامنية عربية معه ، من الحركات الفنية والثقافية والجهادية العربية ، ونويب بكل من تعنيه قضية حرية الرأي والاعتقاد والتفكير والابداع ، ان يرفع صوته ضد اعتقال العقل والوأي والفن *

كما ندعو الذين سيضعهم ضميرهم الحر الى المشاركة في هذا التضامن ، ان يرسلوا لنا بتحديد شكل التضامن ، ماديا او معنويا ، من أجل تطوير وتوسيع هذا التضامن ، وجعله أكثر تأثيرا وفعالية *

وليكن شعارنا جميعا : اطلقوا سراح الموسيقي *

« اذ ونقد »

بطاقة شخصية

- ولد المناضل مجيد مرهون في عائلة كادحة ، تعيش في عاصمة البحرين « المنامة » .
- نشأ في بيئة فنية وثقريت شرايينه نغمات الموسيقى والإيقاعات الراقصة والواويل الشعبية .
- أنهى في عام ١٩٥٨ دراسته الابتدائية والتحق بمركز التدريب المهني في شركة نفط البحرين (بابكو) حيث اجتاز المقرر الدراسي والذي تبلغ مدته خمس سنوات بتفوق .
- في عام ١٩٦٣ التحق في مصنع التفكير بالشركة وبدأت ليرز في هذه الفترة قدراته الجماهيرية والتنظيمية في العمل الثوري، ونجحت خلقاته الكشاحية من خلال دوره الجبار في انفاضة مارس ١٩٦٥ المجيدة .
- عازف على آلات متعددة كالأكورديون والكمان والفوت ، ولكنه تعلق كالحسن عازف آلة السبكسون في البحرين حتى الآن ، وأسس فرقة الزولوفس التي أسهمت بشكل بارز في الحركة الفنية .
- اعتقل عام ١٩٦٨ ، وبعد مالم من التعذيب الوحشي حكم بالسجن المؤبد بعد محاكمة صورية بتهمة تفجير سيارة ضابط جهاز المخابرات الاستعماري في البحرين أحمد محسن ، ولا يزال يرزح في السجن حتى اليوم .
- حصل وهو في السجن على شهادة تكميلية من الأكاديمية الملكية في السويد حول أعماله الموسيقية التي تؤكد أنه على مستوى الاحتراف في الزكسة والتأليف .
- في عام ١٩٨٥ عزلت أوركسترا الاذاعة في جمهورية ألمانيا الديمقراطية التي من أعماله هما : ذكريات
MEMORIES التي يعتبرها من خيرة أعماله القصيرة لما تحتويه من تفاصيل فنية . والذين الى الماضي
NOSTALGIA التي قال عنها الملحن انها تعبر عن خيالات الماضي الجميل منطلقا من خلال تلميح زنزانتي الى ماضي يبدو أمامي وكأنه بعيد وله طعم خاص أشعر فيه براحة نفسية عميقة ، ورغم وجود انغام متداخلة الا انها جميعا توحي بوجود الضمير والوحدة التكتلة .



الموسيقى تحام وراء القضبان

حياة ونضال واسداع المناضل

مجيد مرهون

يجهل هذا الجيل المتعطش الحرية والفن والثقافة والموسيقى الكثير من حى صغير جائس يضم رقلا من للبشر الفقراء والمحقين • • كان آنذاك نقطة تجمع فنية هائلة لم تسلط عليها الضوء الكاسى فى التاريخ الفنى لبلادنا • هذا الحى المسمى « العدامة » والواقع جنوب مالطة الزيلغراف وجنوب غربى حى الحوره • العدامة الآن اصبح فى الخارطة السكانية فى عداد المجهول بعد أن انقرضت تلك البيوت الهنية من سعف النخيل بفعل الحرائق المتعمدة حتى أصبحت هذه المنطقة أرضا سوداء لمدة من الوقت ، وفى بداية الستينات بدأت تستنفض هذه المنطقة ويعاد تعميرها بشكل جديد حيث توافد إليها مواطنون من مناطق مختلفة فى البحرين وظهرت للوجود البيوت الجديدة والعمارات ودمجت فى التسمية كجزء من منطقة القضيبيية ، بالرغم من أن منطقة العدامة معروفة الآن شعبيا لدى سكان المنطقة المجاورة تحت اسم « أرض مصطفى » •

هذا المحل فقط لتعريف القارى بالمنطقة المسماة « العدامة » والتي هى مسقط رأس الفنان المناضل مجيد مرهون حيث عاش وترعرع فيها حتى تاريخ اعتقاله فى عام ١٩٦٨ ، وظلت عائلة هذا

اللاتسان من العائلات القليلة المودودة على أصابع اليد التي مكنت
أو أنزعت في موقعها للسكنى منذ مرحلة بيوت السعف حتى التغيرات
المعمارية في المنطقة والتي نشئت مع بداية الستينيات ، ومن عرق
عائلة هذا الفنان الكادح والعامل بشركة النفط (بابكر) استطاعت
تجميع مبلغ صغير لبناء بيت متواضع ما عاد الآن مناسباً لفترة
الثمانينات حيث الحجرات الصغيرة والروطية والمعلم الضوء الكافي
والاكتظاظ السكان ، هذا المنزل للتواضع ضمن العائلات المحدودة
والتي تنتمي الى طابور الكادحين في هذه المنطقة ما زالت تتنفس بألم
أن يخرج إليها غفاتها المسجون وأبنائها البار المثقل بكافة سجون
طويل الأمد .

الولادة في يوم قاتل

للشمس تطل كل صباح من الجبهة الشرقية من حي « العمادة »
والواقع جنوب غرب منطقة الحرة للخدمة حيث المجموعات الواسعة
من بيوت الفقراء البسيطة الخفية من سعف التخييل « هذه البيوت
التي كانت وزلاً صارخاً لليؤس والحرمان للعائلات البحرانية التي
كانت تتغلغل هناك ، هذه البيوت استجبت ذات يوم الى صارخ طفل
يولد محتجباً على هذا العالم الجاهل ، لقد جاء الى الوجوه
الطفل الصغير مجيد الأبنوس البشرة وفي عينيه تلمس أضواء
الوهبة المبكرة حيث عاش منذ سنوات حياته الأولى ينام ويستيقظ
على ضربات أنفاس الموسيقى من البيوت المتناثرة من حوله والتي
لا تنف عن ممارسة هواية الرقص والغناء والطرب ، هذه الفسحة
المبكرة في هذه البيئة ملئت مجيد برحون مثلاً خاصاً لسحر الأيقاع
في حياته ، فهناك تشربت شرايينه نغمات الأيقاع الإفريقي والطرب
الشعبي « الطلي » وقد تفرج وعاش أبرز وأشهر عازقي الآلات والموسيقى
في الليونة ، الفجزي ، والطنبورة في هذه البيئة المفضلة بعالم زاهر
بالغناء والرقص والموسيقى ، هذا المناخ أيقظ الخس الكئي في أعماقه
وفنش الوهبة الدفونة بين جوائح الصبى الأسمر الصغير حيث كان
يهرب نحو الشاطئ الشرقي للحي في سلالم الغروب التي كان
يعشقها ويتأملها ويبدأ في الرجز بمخيلته الطرية الحاملة غارقا
مع آتبه الصغيرة « الهارمونيكا » : لقد صار يتدأخلان معا :
« الهارمونيكا » والصبى مجيد ويرقصان بعضهما بعضاً مثل راقص

لثانغو ويغزل بأحلامه للشمس التي كان يعيشها عند الغروب أحلاما من الجهول ومع الوقت نما عوده ودخل المدرسة وهناك تعلم الحرف والكتابة وتجلت مواهبه المتعددة وكان ماوي في سنواته المبكرة للتمثيل بجانب حبه الكبير للنحت ولرسم والقراءة ، ولكن كل تلك الاهتمامات والمواهب لم تجذب هذا الصبي وتجرفه عن مشوقاته الموسيقية .
 تلك القوة الغامضة في أعماق روحه وقد برهن طوال فترات حياته الدراسية على جدارته وتفوقه ، فكان دائما في الصفوف المتقدمة وتخرج ضمن النخبة الأولى للمرحلة الابتدائية من مدرسة القضيبية ،
 كان ذلك عام ١٩٥٨ وكان أمام الصبي المرحق العينين والجسد الضاهر خياران : إما الالتحاق بالمدرسة الثانوية الوحيدة في النامة آنذاك أو يختار مركز التدريب المهني في شركة نفط البحرين (بابكو) التي كان مخدومها يبرودون على الدارس بحثا عن أيد عاملة فنية على قدر من التعليم لتأهيلها لمن فنية مختلفة ، والفقراء أغلبهم كانوا يختارون مركز التدريب لأن هناك سيجدون وقتا للعمل والدراسة واجورا مدعومة يجسنون بها أوضاعهم المعيشية .

سنوات بين الدراسة والعمل في مركز التدريب عاصر الفنان المناضل مجاهد في ريعان شبابه تربة عمالية مبكرة وتعلم بين قروس آلة الآلة خلال التأسيسية كيف يضطهد العمال وكيف تسلب أجمل سنين حياتهم بين العرق والتعب ، هناك تفتحت عيناه على رفاق دربه وتلقى دروسه الكفاحية بين صفوف الطبقة العاملة ، أما رفاقه في مركز التدريب فالتهم كانوا يشهدون له بالنشاط والحيوية والمرح يرددون نائليين بأنه كان مثابرا في دروسه ومحبوبا بين زملائه في الدراسة وكتيب إصدقه كثيرين إلى جانبه . وفي فترة التحركات الطلابية في الشركة قلم بنشاط فعال بين جموع الطلبة في بث الأفكار الثورية والتحريرية في صفوفهم ويعد تخريبه ولتفاته بالعمل في مصنع التكرير أيضا لم يهمل واجباته الثورية حيث كتب صداقة للمناضل بأخلاقه وبأوضاعه وتقف العديد من العمال الشباب وجذبهم إلى جانبه ، وأثناء الانتفاضة العمالية في عام ١٩٦٥ قلم بدور تحريري بين صفوف العمال في مصنع التكرير وكان مناضلا نشطا يؤدي واجباته بكل أمانة وإخلاص .

صورتان مضيئتان للفنان مجيد

لقد تعرفت الحركة العمالية وأصدقائه العمال والشباب على صورة

مجيد الثورية ٠٠ تلك النجمة اللامعة في مركز التدريب ومصنع التكريير ، صورة الانتماء للكادح القادم من أعماق الفقر واليؤس والحرمان والتي تحولت الى طاقة ثورية تنشر أفكارها النبيلة بين صفوف العمال ، تلك الأفكار والمعاني السامية للعادلة والمساواة ، هذه الصورة ما زالت عالقة في ذهن الذين عاش بينهم الفنان الخاضل لفترة من الزمن ، أما الصورة الأخرى فانها تجلت أكثر في الحياة الاجتماعية والثقافية منذ بداية الستينات لجيل فرقة « للزولوس » الشهيرة حيث تعرف الناس على موسيقى الجاز والحنان الإيقاعات الكاريبية والإفريقية ، فقد بدأوا يشاهدون في الحفلات آلة الساكسفون والكونفا درام ويتذوقون لونا موسيقيا جديدا من الألحان ، واستطاع الفنان مجيد أن يصبح العازف المرموق بلا منازع على آلة « السكسفون » وأن يدخل بعض الألحان من تأليفه والتي كانت تعزف أجزاء منها في مواكب عاشوراء ، وبفضل هذا التجديد والتأقسة أدخلت في بعض ألتام الآلات النحاسية كالأترومبيت والسكسفون ٠٠

أما فرقة « للزولوس » فأتخذت تنشيطاً منذ نشوئها في أحياء الحفلات المقامة في الأندية ومناسبات الزواج وغيرها وتنفرد هذه الفرقة في تلك الفترة بلها كانت بجانب طابع موسيقاها المتميز فان أغلبية أترادها كانوا يقرأون النوتة الموسيقية ، هذه الظاهرة دفعت بالعديد من الشباب المهتمين للموسيقى بالتوجه بتشكيل فرقهم الموسيقية التي كانت علامات تأثرها بنمط الموسيقى الغربية آنذاك هي السمة البارزة مع غياب أية دراسة عميقة في علم الموسيقى وعلى وجه الخصوص الهارموني والكنترابونت ٠

إن شخصية الفنان مجيد توازن بين طبيعته الثورية والفضالية التي هي بحاجة ماسة لأن تكون غنية ومتمرسة وصلبة وبين طبيعته الفنية المرحفة والشفافة المرحطة وإحساسه الجمالي بخوبة الألحان وحسن اختيارها بحيث تتلائم والذوق الاجتماعي السائد في تلك الفترة ٠

واستمرت روحية مجيد المتداخلة والمتباينة مع استمرار الوقت تلك الطبيعة التي انعكست على حياته وسلوكه وكانت التناقض الدائم في حركته النفسية والفكرية والفنية ٠

والتزامه السياسي قاده لأن يكون غنائنا ثوريا وتبقى الصلة بالجمهير في سكنه وعمله وفي ذات الوقت التجديد والتطوير وكسر النمائد سمة دائمة لديه طوال فترة تعاظمه مع العزف الموسيقى أو الفولج في مرحلة التأليف ، حيث كان دائما ضبد الجمود والتخلف في الموسيقى ، ضدد أن يظل وطنه على هامش الحضارة المعنوية في هذا المجال .

عزف الساكسفون الحزين

ان هناك مقولة تقول بأن الانسان ابن البيئة . فهل اختار الفنان الناضل آلة الساكسفون صدفة عشفا نضج موده ؟ ان هنالك عاملين أساسيين في الاختيار : أولا موهبته الطبيعية في القدرة على العزف على هذه الآلة وتوافقه مع نفسيته وبيئته فهو في طفولته جرب عشقه للهارمونيكا وبينهما علاقة مشتركة كالنفسخ في الفم ، فالساكسفون آلة نفخ أيضا مع تباين كبير في الطبيعة والامكانية التقنية للاثنتين ، كما انه غالبا عزف على الطبله والاكورديون والبيانو والكمآن ، وبالرغم من كل التجارب مع الآلات واجادته لها ، ظل القطب الجانب في قلبه الساكسفون ولكن مقولة الفنان البائسة كانت تؤكد توافق بيئته غازی « اللبوة » و « الفجری » و « الطابورة » الحتمين لجذور رقتية وتلتقى مع طبيعة الموسيقى الزنجية لضاف الجاز وعلى وجه الخصوص الحسان البلوز الحزينة والروحية والتي تلتقى كحاسم مشترك مع طبيعة زنوج أمريكا وهم يصلون على نهز المسيسيبي حينما يغنون أغاني العمل ، وفي السماء يعودون إلى أكوأخهم ليجدوا بالاغاني التي تعبر عن الطبيعة الحزينة لحياتهم ، مثلما يفعل مغنو وعازفو الألسان في « اللبوة » الذين حملوا صليبان عبوديتهم روحا من الزمن عند سادات القبايل ، وظلوا يسكبون أحزانهم في الألسان الثقيلة بالكآبة والمطاب والميانة . أن الألسان ذات الطبيعة الدرامية في كلا الجانبين تشكل المصائر والمؤثرات النفسية والفنية التي استقى من يتوقفها الفنان الناضل مجيد مرهون وتراكمت مصائب الدهر في حياته ابتداء بأحزان الطفولة الميمنة والتي تلاخقت بعوت شقيقته بين يديه ، كانت شريكا موسيقيا معه منذ نعومة أظفاره وتواصلت بأساوية الحزن في عمقها عشفا وجد نفسه بين قضبان الحديد محكوما بالؤبد على إحدى السلطات البريطانية في البحرين عام ١٩٦٨ ، هذا البؤس الرهيب في تعميق ظلال الحزن وتحويلها إلى مخزون هائل من المعاناة سعطينا لأحسا أعمالا موسيقية متطورة

في جوانبها الفنية والفكرية ومرحلة بدرجة عالية من المخاض المتزوجة بالحزن لكل ما هو جميل وحزين ، هذا التداخل المتحد يبقى نقطة الضوء في ذاكرة الفنان الذي يحلم أن يجد نفسه خارج القضبان حرا وطليقا مع انحراب الخمام المسافرة نحو عالم السلام والسكينة ، أما الآن فهو يواسي حاله الباطني للحالم بذلك الامل الذي سيطرق باب نزلاته ذات يوم ، من هذا الواقع الوير المثل بالمهموم غير لغة الموسيقى ، تمنحه ذاكرته لجازة الهروب من سجنه السوداوي مردها في مذكراته الموسيقية « الدخول للواقع بالخيال » انه النظم في ساعات الوتظة والتطبيق في الفضاء الرحب .

وليس مستغربا أن تصبح حياة الفنان مجيد مرهون علامة مميزة في حياتنا السياسية والموسيقية والثقافية مما عكس نفسه في نتائج الحركة الادبية البحرانية ويحول بطلها الحقيقي الى نموذج شخصية مجسدة كقصته (عازف السكسون) للقاص البحراني محمد عبد الملك في مجموعته القصصية (نحن نحب الشمس) والقاص عبد الله علي خلية في مجموعته القصصية (لحن الشتاء) .

الموسيقى تحقق وراء قضبان السجن

« أنا سجين في جزيرة جدا ، وليس لدى أية إمكانيات ، وبمعنى آخر ليست لدى أية آلة موسيقية وظروفي صعبة قاسية ولكني أحاول التغلب على هذه الظروف بكتابة الموسيقى » .

مجيد مرهون - ٥ نوفمبر ١٩٧٤

« في أكتوبر ١٩٧٥ أرسلت نصا لبعض الاالحان الى الاكاديمية الملكية السويدية وكان اللرد الذي أرسله الموسيقار الشيباب Mr. Sven David Sondsten مشرعا ، اذ فكر في رسالته حين قدرتي في التلويحات الصوتية والاركسة واعتبر مستواي في الكونتريونيت في درجة الوضوح ومدح وضوح تعبيراتي في التكوين الموسيقي سواء من ناحية الجمال أو التحكم في تخييد نماذج الالوان الصوتية وقوامها التناسبة عبر تلك الاالحان ، ولكنه طلب مني أن اعظم أكثر بفاحرسة الاثرء الهارموني ، واستحسن لي لو أقوم

باستخدام طرق في البناء الميكاني غير تقليدية في صياغة اعبيسالى
الموسيقية ٥ .

مجيد مرهون - ٧ يوليو ١٩٧٦

هاتان الفقرتان اقتطعناهما من البومات الموسيقى المناضل مجيد
مرهون ، حيث نلاحظ في الفقرة الاولى كيف أن غياب الآلة الموسيقية
عن يدية يجعل من امر ابداعه صعبا ، ولكن صموده والراحتة الصلبة
تجعله ينهل ما يمكنه من دراسة الموسيقى نظريا مع اعتماده على
شحن مخيلته في تطبيق الافكار الموسيقية الواردة على خاطره .

غير أن هذا لا يكفي فهو لم يعد ، كما في السابق ، عازفا في
فرقة صغيرة تحتاج لمعرفة موسيقية أولية واجادة في العزف على آلة
البيكسيفون ، فالمسألة اختلفت في السجن جملة وتفصيلا ، بعد أن
نفذ قراره بالتوجه للجاد لدراسة الموسيقى كعلم واسع المدى ، والذين
أتيح لهم أن يعيشوا مع المناضل مجيد مرهون فترة من الزمن في سجن
جزيرة جدا يعرفون الى أي مدى صوّـمـلـمـأخـوذ بالموسيقى : كيف
يعيشها ويتفننوها مقاومة تحديات السجن وقساوته والصعوبات
النفسية باردة حديدية ، ويعلمون كيف أن ينبوع الابداع عنده يشكّل
مخزونا هائلا .

انه في النهار مسؤول عن الاصلاحات الكهربائية والكهربائية
في السجن لكونه عاملا بنيا ، وعندما يزحف للظلام على الجزيرة
وتطفئ الأنوار الخافتة التي لا تصلح للقراءة أو الدراسة ، فان شمعة
المناضل مجيد الخافتة تلاقحه وهو يعمل على تنفيذ مشروعه حتى
وقت متأخر من الليل ، يقرأ في المؤلفات الموسيقية ويكتب كل ما
يجول بخاطره من الحان ويشطب ويعيد للكتابة على أوراق مختلفة
تصلح لأي شيء ما عدا للتدوين الموسيقي ، وفي ظل صعوبة حصوله
على أوراق التدوين الموسيقي يحاول جامدا تصغير خطه الى أقصى
حد ، مع أن هذا كان يسبب له ألما في عينيه ويؤثر على قدراته
النصرية ، وبغذ السنوات الاولى لسجنه ظل يطلب ادارة السجن
بالإسماح له باحضار آلة موسيقية دون جدوى .

مرحلتان في تطور الموسيقى

المرحلة الأولى : منذ اعتقاله عام ١٩٦٨ حتى ١٩٧٢

في هذه الفترة أخذ في التركيز على الدراسة المكثفة والإطلاع بشغف وعمق على كل ما يقع في يده من المؤلفات الموسيقية ، وكتابة القطع الموسيقية والألحان والأتاثير ، وتجميع وتكوين النوت والإيقاعات للأغاني للشعبية القديمة في البحرين كأغاني الفوص والليوه والطنبورة وأغاني الفنان محمد مارس والفنان ضاحي بن وليد ، بالإضافة الى وضع الأسس الأولية لفكرة (القاموس الموسيقي) هادفا بذلك حفظ وشرح وللتعرف بالمصطلحات الموسيقية المحلية والخليجية والعالمية للقارئ والمبتدئ في الميدان الموسيقي . وبين ١٩٧٠ - ١٩٧٤ استطاع أن يستوعب الأسس النظرية في تأليف وتوزيع الهادى ، الأولية في علم الموسيقى وبالذات في جوانبها الكلاسيكية .

ومكذا بدأ في تجربة كتابة أعمال مجمدة للمعرف المنفرد للفولت والقيارة ، وبعض الرباعيات للأغاني اللوترية وأشكال المسوناتا والسوناتينا .

وشابت هذه الاعمال بعض الثغرات الموسيقية رغم جودتها العالية حسبما ذكر الموسيقى السويدي الشاب * * الموسيقار المناضل ذاته كان بحاجة الى ازالة غمالة الشك لتبيان جوانب الاخطاء في عمله بالخصوص في الكونترينيت ، وحجر الزاوية في التأليف الموسيقي والامساك بزمام السيطرة على علم الهارموني بعد ذاته ، وكانت تلك الرسالة نقلة جديدة ودفعة قوية في تطوير أعماله اللاحقة والتي قام بإعادة تدوينها من جديد حيث اطلع أيضا على كتب جديدة في مجال التأليف والتوزيع الموسيقي . وما بين رسالة المناضل مجيد المورخ في ١٩٧٤/١١/٥ الى أكتوبر ١٩٧٥ . تاريخ استلامه الرد من السويد ، نستطيع أن نلاحظ غزارة الانتاج ومستوى التأليف ما بعد هذه الفترة وان ما بين ايدينا من مؤلفات للموسيقى المناضل غيض من فيض قياسا لنوتاته الموسيقية التي تتراكم في زاوية حجرته ، وبين الحين والآخر يشرع بتثنيدها وتحليلها متوخيا نتاجا موسيقيا أرفع من السابق بعد أن قطع شوطا من الاطلاع والدراسة والتأليف والتلحين .

تتميز هذه المرحلة بغزارة الانتاج وتطور التقنى والسيطرة على
مفاتيح فن التأليف والتلحين والتوزيع ، وبالتدرج يوما أكثر يوما
ويخلق المناضل في السماء الرحبة ورغم قضبان سجنه الرهيب بأعمال
تجبر عن أن هذا الانسان طاقة ابداعية هائلة اثارته دهشة مجموعة
من الشباب البحرانيين الذين درسوا في معهد الكونسرفتور لمدة سبع
سنوات قائلين : نحن لا نستطيع أن نضع الحاننا بهذا المستوى .
وحقيقة القول هو : أن تدرس الموسيقى أو تكون عازفا على آلة ما في
فرقة أوركسترا السيمفوني شيء ، وأن تكون موسيقيا موهوبا قادرا
على ابداع أعمال موسيقية والحن منقطرة سواء من حيث موضوعاتها
أو تقنياتها في البناء الموسيقي شيء آخر .

كما أشاد عدد من الدارسين في بلدان مختلفة بقدرات وموهبة الفنان
مجيد مزهون . واليك بعض من مؤلفاته الموسيقية مع تسليط الضوء
بتحليل بسيط على موضوعاته وطبيعتها التي تنحدر أغلبها الى جانب
الحزن والحنين والذكريات لتعكس حقيقة الواقع المرير الذي يعيشه . الا
أننا نجد في داخل هذه الاعمال جانباً يبرز خيطاً من النور والامل
فكثرت ضربات اللغز الحوية ورقصات التانغو الباعث على الفرح ،
ولفتاب أعماله حسب تسلسل التواريخ ضمن المجموعة الموجودة لدينا .

في دراسة كونشرتو ثلاثة أجزاء وهذه الألحان كل له موضوعه
الخاص والآلة وتوزيعاته ولكنها تتضابك من حيث فترتها الزمنية
الواحدة .

للحن الاول بعنوان 'ازميرالدا' AZMIRALDA رقم ٨٢ والمؤرخ
في ١٩٧٤/٦/١٤ تبدأ المقطوعة بحركة بطيئة متماثلة Adagia ، أما
التوزيع الآلى منجموعتى آلة الفلوت والكلارينيت والابوا والسكسيفون
والترميت والآلات ناقضة ومجموعتين للبولين ومجموعة الفيولا والسيلو
والكنترباص والآلات وترية .

أما للحن الثانى المسمى بالتنين Nostalgia كتبها لتسلم لها
الصغير . العمل رقم ٧٤ . المقدمة تبدأ بالآلات اللوتية بحركة Lento
(بتريث وببطء) ولكى لا نتوه في مضمون عبارات الحنين يفتنهمنا

الفنان تحت تمييز مفسر موسيقيا بجملة Pothetique لتوحيد
طبيعة الحزن المثل بالحنن • كتبه بتاريخ ١٩٧٤/٦/٢٨

للحن الثالث مؤلف بتاريخ ١٩٧٤/٦/١٥ على نفس السلم
فا للصغير ، عمل رقم ٢٩ وسماه راقصات التانغو بمقدمة عزف
للبيانو المنفرد بحركة سريعة مرحة ومقدمة بالحيوية Allegro Vivo
للتوزيع موضوع لآلات الايوا ، للباسون ، الفيولين والفيولا والشيلو
والبيانو •

كونشرتو جزيرة الاحلام (سجن جزيرة جدا) للعمل رقم ٢٦
كتبه بتاريخ ١٩٧٤/٦/١٥ على السلم G. Minor • صبول
الصغير) بمقدمة للبيانو كعزف منفرد بالطريقة الارتجالية وبحركة
معتدلة Moderato • للتوزيع الآلى ، مجموعتين للآلات الايوا ،
الكلافريت ، الفيولين ومجموعة الفيولا والشيلو والبيانو المنفرد •

كونشرتو « وهاها يا حبي » كتبه عام ١٩٧٠ وأعاد كتابته في
١٩٧٥/١٢/١٨ رقم العمل ١٤ على السلم صول الصغير بمقدمة
بسرعة مزجلة اما الحركة الاولى فانها تبدأ بحركة متعاطلة
Larghetto • بتاريخ ١٩٧٦/٤/٢١ أعاد من جديد صياغة
وكتابة الكونشرتو (الذكريات) الذى كتبه في الاصل في عام ١٩٧٤
تحت عمل رقم ١٤ للسلم الصغير بحركة معتدلة Moderato
موزع للآلات التالية : الفلوت ، الساكسون ، القيثارة ، ومجموعتين
للفيولين والفيولا ، الشيلو والكونتر باص •

عزف منفرد على الناي كتبه في ١٩٧٦/٤/١٥ : للعمل رقم ٢
للسلم الصغير ، وهذا للحن بالاساس كتبه سنة ١٩٦٦ دون اعتبار
لشكل النموذج الهيكلى في بنائه ودون معرفة بالهارمونية ولكن أعاد
صياغته من جديد بعد عشر سنوات على أسس نموذج السوناتا ولكن
بشكل مصغر الا انه بالامكان تحويل للحن الميلودى الموضوع أصلا
لآلة منفردة للى لحن مصاغ لفرقة موسيقية لتحديد من الآلات من مختلف
أنواع التجمعات الآلية Gnsenbles

مقطوعة سوناتا Sonato للفيولين المنفرد من نموذج
الحركة الاولى لنموذج السوناتا ، عمل رقم ٦٢ للسلم دو للصغير ،
تبدأ بحركة آداجيو Adagio بطيئة وكتب هذا المؤلف في
١٩٧٦/٥/٢٧

وفي ٢٩/٩/١٩٧٨ ينتهي الموسيقي الفنان وأستاذ مجيد
من لحن موضوع للسلم الكبير لاوركسترا الآلات الوترية رقم العمل
١٩ من اليوم رقم ٤ تبدأ بحركة معتدلة Moderato

— أما مقطوعته المسماة أنغام للميلوديكا للعمل رقم ١٢ من الألبوم
١٦ وتبدأ بحركة سريعة معتدلة أو بالأحرى سريعة الاعتدال
Allegro Moderato فقد كتبها في ١١/٦/١٩٧٨

— ويحتوي الألبوم رقم ١٥ على ثلاث مقطوعات للحزف المنفرد
لآلة القيثارة كتبها ما بين ١٢/٢/١٩٧٩ ، ١٣/٣/١٩٧٩ باسم
المعمل رقم ١٨ و ١٩ ، وعمل ثالث من نموذج ألفالس البطيء
Slow Valse بتاريخ ١٣/٣/١٩٧٩ موزعا للآلات التالية : الأورغن ،
القيثارة ، الكمان ، الفيولا ، الشيلو والكونتراباص ، هذه المجموعة
الفريدة للطابع قدمها كباقة من الألحان حدية بمناسبة زواج أحبائه
له تعبيراً عن مشاعر حبه تجاههم .

— وفي بداية السنة اللاحقة (١٩٨٠) أخذ على عاتقه تنفيذ عمل
جديد من نوعه ، وهو عبارة عن تلحين قصيدة شعرية بأبسم (حبيبتي)
وهي عبارة عن مقتطفات اختارها من قصيدة بعنوان (رسالة
مسنونة) من ديوان الشاعر عبد الحميد القناص (عاشق في زمن
الحطش) ، وللتوزيع الغنائي المنفرد معد لحن من طبقة التينور
tenor أعلى طبقات الأصوات الرجالية ، والتوزيع الآلي بالفلوت
الأوبوا ، السكسفون ، قيثارة كهربائية ، البونكوز ، الكونغا ، الكمان
ومجموعة الفيولا والشيلو والكونتراباص وانتهى من هذا العمل في
١٠/٦/١٩٨٠ .

وقد واجه عزف هذا العمل صعوبة في البحرين لسببين : الأول
هو عدم وجود عازفين يستطيعون تغطية عدد الفرقة المطلوبة لاداء
ذلك ، والثاني ، هو غياب المنفى صاحب حضرة طبقة تينور ، ولا
لنا بحاجة لفترات طويلة لاكتشاف طراز هذا النوع من الحناجر أو
الأصوات .

ومن خلال هذا العرض السريع والتلخيصي لمؤلفات مجيد مرهون
المناضل والفنان التي وضعها في سجون جدا والقائمة ، نجد أن هناك
للهمومات وقطعا موسيقية وأحاسنا لا تزال تنتظر تحليل الصعوبات
الجدة التي تولده عزفها وأيضالها للناس . كما أن الفنان في الفترة
الواقعة ما بين ١٩٧٥ - ١٩٨٠ انكب على وضع أسس العمل
للمسيفونى الكامل بكل حركاته وأجزائه .

تبقى ضرورة تسليط بعض الضوء على الموضوعات التي يختارها
المفاضل للفنان مجيد لاعماله وهو الرزاح في سجون السلطات الرجعية
والتي ما زالت تحويرها أجهزة المخابرات الإنجليزية الحاكمة العادية
ليس للانسان وحسب بل لجميع القيم الانسانية الرفيعة كالموسيقى
والشعر والادب .

ان نظرة متأنلة وعميقة وتحليلية للمضامين والأكسار الواردة في
جميع أعماله ترينا ميلا ملحوظا لاختيار مواضيع يكون أبطالها يعانون
في الحياة ويواجهون الصعوبات الجرامية ، أبطالها بشر محملون
بالآلام ، وكل شخصية أو موضوعة تتداخل مع عذابات الموسيقى
الفنان مجيد ذاته ، فالبطلة المذبذبة في رواية (أحب نوتردام) في
لحنه (أزمير الدا) ما هي الا مقارنة بين مأساته ومأساتها ، وفي
هذا العمل يصور حقيقة جوهرية هي التناقض بين اليأس والامل .
المسقط من شخصية أزمير الدا ذاته التناقض بين أحاسيس ومشاعر
مداخلة التاريخ والمساكن والازمنة المختلفة ، ولكن المأساة متشابهة .

وحين يتم اختياره لموضوع شعري بعنوان رسالة مسجونة ، فلا
داعي للبحث عن السر ، فواقعه المماثل له جانبية غير المرئية عليه
يتحسسها كمبدع ويراه في وعيه الباطن تتحرك كحلم بعيد يمتد
عبر الاقوى . في تلك الجزيرة - السجن كتبت أيضا القصيدة التي
اختارها ، والمحن والشاعر يلتقيان في معاناة واحدة هي البحث عن
الحبيبة بالتذكارات الجنون للحب البعيد في صراعه مع الرياح والقرصنة ،
مذكرا حبيبته بان لا تنسى ذلك المنسافر الذي غاب عن الوطن رغما
عن إرادته ، بسبب ذلك الكابوس المظلم الجاثم على فرسان الحيفة
الماشقين للحرية والحب والرييح .

أما للحن الذي أطلق عليه الحنين NOSTALGIA الممتزج ببكائية
حزن عميق وحنين للماضى بكل آلامه ، فإن أي انصات بسيط لأي
منا لهذا العمل يشعره بمدى الحزن المنهمر من الآلات الوترية أو آلة
النفخ الاووبوا والفلوت التي تخترق نياط القلب مباشرة ، وتخال
نفسك أمام جنازة ممتدة لانسان عزيز على قلبك يفارقك فجأة وإلى
الأبد ، فها بالنسا بمشاعر الموسيقى الفنان مجيد حينما تتراكم عليه
الحن متوالي بلا شفقة أو رحمة . لقد كتب بقلبه حول هذا للحن
تأثلا (لحن موسيقى أعبر فيه من خيالات الماضي الجليل الذي فات ،
وأنا من موقعي أكوني في السجن ، فالذكريات هي ما تبقى لي في
لوجود الشمس منها قبس الامل والمجد ، وكذلك أجتر أحزاني من

خلال هذه النظرة الخيالية برومانسية وشفافية وقد وضعها مبينا دور (الأوبوا) مبعوثا عن نخولى في أجواء الخيال متشبها به هاريسا من واقع موير أرسف في قبوره المنيقة. متطلعا من خلال قضبان زنزانتي الى ماض يبعو أمامي وكأنه بعيد وله طعم بخلص أشبه فيه براحة نفسية عميقة متغلغلا باجترار أحزاني القديمة ، أحزان طفولتي اليتيمة ، أحزان فشل حبس الاول ، أحزان موت أختي الحبيبة بين يدي وأنا انظر إليها فلتفجع بها عارفا حقيقة الموت لأول مرة في حياتي ، أحزان القلق النفسي الذي يكرمتني أثناء الانحسار الثوري الذي يفرض على العمل السرى سنوات تحت نظام الطوارئ ، واعدت الى أحزان الواقع الذي أعاشه ليلى نهار مع صلصلة القيود ورتابة الحياة والكبت المستمر ليلى نهار مع الصمت » .

فالمعاناة والابعداء متوحدان والمخزون الحقيقي لأروع الأعمال الانسانية هو عمق المساهمة المستمدة من تجربة صالحة وطائفة وتبعو نتائج مجيد عملا بحاجة للمعالجة الواسعة ، فالقليل من الموسيقين في العالم عاشوا تجربة غنية بتنوعها وراثتها المأساوي والحياتي .

وصورة الحزن والامس ليست هي الوجه الوحيد لأعمال الفنان وأفضل مجيد مرموز ، فهو برغم شفافيته ورافته يظل دائما انسانا عاشقا للرقص والغناء والمرح ، فتلك خاصية تشريته بها الغناء الجارية في شرايينه وعروقه بنكهة الطفولة ، ويخلق مع طيور الامل العابرة فوق سماء سجن الجزيرة ويتخذ بنكهة الاخبار السعيدة كلما أظلت عليه من النافذة الرسائل القادمة مع بريد السجناء ويرج يومها فرحا كعصبية صفار يستقبلون العيد فنجده يكتب لونه آخر من الاحسان للراقصة والسعيدة التي تبعث في القلب الابتهاج والراحة والرضا كرقصات القانغو والفلانس البطيء ومزوفات منفردة على القيثارة تميل للون الخفاف والريح ، فالحب ينتصر على الحزن ، والامل أقوى من اليأس دائما ومن المور للترتيب للزمن في سنوات سجنه الطويل .

ان صموده في السجن وتجاويزه لواقعه الصعب هو ملحة تضالدية كبرى ، وعكس اللحن الذي وضعه للنشيد الكلاسي (طريقتنا أنت تغزي) هذه الروح الصلبة والارادة التي لا تلبث . فقد أطلق هذا اللحن للعاسي المتحدى بكل ما في كلمات النشيد من هزم وإصرار انعيد على المقاومة وعلى مواصلة الحرب للصعب حتى يتحقق لشعبنا حريته الذي عنه لا يحيد : ونظن حر وشعب سعيد .

تجربة

الشكل لا يضئ صوتي

إبراهيم أصلان

الشهادة التي قدمها إبراهيم أصلان في ندوة « أسئلة الرواية العربية » التي نظمتها اتحاد الكتاب المصريين بمدينة الرباط في الفترة من ٢٠ أكتوبر إلى ١ نوفمبر ١٩٨٧ . شارك فيها عدد من المفكرين والمبدعين العرب منهم غواد الكوكلي ومطووع صفدي وجورج طرابيشي ومحمد برادة وطلحون الشبعة وسامي مهدي ، كما شارك فيها من مصر الدكتور مسبري حانظ والدكتورة مريم غزلول والكاتبان إبراهيم أصلان وعبد جبر .

أود أولاً أن أعتقد من هذه الملاحظات السريعة التي أسمح لنفسى أن أعرضها أمامكم .

انفسى كما تعرفون واحد من جيل الستينيات ، وهو الجيل الذي ماش تجربته ، لأن هذا يعني أن يتحدث عن حياته كلها . وأنا واحد من هؤلاء الذين لا يجدون في حياتهم ما يستحق أن يكون موضوعاً للكلام .

المهم .

انفسى كما تعرفون واحد من جيل الستينيات ، وهو الجيل الذي عاش الأحلام الكبيرة ، وعانى خيبات الأمل الكبيرة ، دون أن يغرف لماذا كان عليه أن يعيش هذه أو تلك .

ولا يفوتنى أن أنبه ، أيضاً ، الى انفسى أحد الذين قد أمثلوا حتى الآن ، سواء من عملية الحصار والإبادة التي تعرض لها عدد كبير من أبناء هذا الجيل ، أو من ذلك المصير المساجع الذي لاقاه عدد آخر من أبرز

رموزه وأعز أبنائه ، ولطافنا نذكر هنا شاعرنا أول فنقل ، وصديقنا البارز
يحيى الطاهر عبد الله ، وبقية الرفاق .

كما أرجو أن نأخذوا لى أن أشد من هنا بلسمكم جميعا على يد صديقنا
الكبير عبد الحكيم قاسم ، آمين له الشفاء ، وأن ينهض قريبا من تلك العثرة
للقاسبة التى تعرض لها .

أيها الاخوة الاصدقاء :

عندما بدأنا الكتابة فى لوائح الستينيات ، لم تكن لدينا الرغبة ،
ولا القدرة ، على تبني أى من الأشكال الفنية المطروحة فى سوق
الكتابة حينذاك . وهى الأشكال التى كانت تعكس تلك المسيخ
الاجتماعية التى انقلبتنا ، والتى عانينا منها ، والتى أمضنا دائما ،
أن صفوف الكتابة الشاقة ، والغالبية ، رغم تديبقتها الخائفة ،
كانت تعمل على تثبيت صفوف أخرى لا حصر لها من ألوان القهر :
العرفى والاجتماعى والسياسى .
كان الكتاب فى ذلك الحين ، أكثر ثقة ، وأكثر اطمئنانا .

كان للواحد ، يبدأ بالمعنى ، أو يبدأ بالرسالة ، ثم يسمى بعمله الى
البرهنة على ما أراد أن يقوله للقارئ .

فى ذلك الوقت ، كنا نحن ، الذين بلغتهم الرسالة مرارا وتكرارا ،
زاهدين تماما (أو عاجزين أن نشتم) من حملها مرة أخرى .

لم يكن ممكنا ، ولا مقبولا ، أن يضيع للواحد عمره من أجل ابلاغ
رسالة لا تخصه .

ومما زاد فى سوء الحال ، أن مغزاها كان ينحل فى نهاية الأمر الى
ذلك الطابع الاخلاقي العام ، وكانت دارجة ، وكانت مفضوحة .

ان أحب الستينيات ، فى أغلبه ، لم يبدأ بالمعنى ، ولكنه سعى للوصول
اليه . ومن هنا ، انتظمت القصص كلها فى مشروع طويل ووسيلة وحيدة
بين يدي هؤلاء الكتاب ، من أجل تكوين معرفة أخرى ، ليست أكثر صحة
بالإنسان وبالعالم ، ولكنها ، على أية حال ، أكثر مدعاة الى الثقة
والاطمئنان .

لقد ظننت ، من ناحية ، ان الحقيقة الفنية ليست بحاجة الى برهان
وانه ليس فضلا من الكاتب ، ان يتحدث عن تلك القيم العظيمة فى حياة
الناس ، وذلك لأننا نعرف جميعا ان بساطة هذه الدنيا يعانقون هذه
القيم ويجسسونها دون أن يزعم أحدهم لنفسه فضلا ، ولا مآثرة .

وخيل الى ، ان الفضل الوحيد للكاتب هو ان يتعلم كيف يمكن لهذه القيم ان تتحول من موضوع للتناول ، الى أداة يمكننا بها ان نتناول ما نشاء .

ان تكون هي النبرة ، او الازميل ، او الفرشاة .

اعنى ، مثلا ، بدلا من الحديث عن الحذل ، يتعلم الواحد كيف يتحدث بمحل .

ان كل من انشغلوا بكتابة القصص او الروايات او بقية الاشكال ذات القيمة المبالغ فيها ، يعرف جيدا حجم هذه الهوم العسية ، والتجدة ، والتي لا تكتب .

ونحن عندما نكتب ، لا نكتب من اجل كل هذه الهوم التي لا يمكن كتابتها ، والتي هي ، رغم غرابها الظاهر ، هي الطاقة الروحية التي تملأ نساء هذه المشاهد الصغيرة ، انها موجودة في المساحة الفائرة بين الكلمة والكبة ، بين المقعد والفراش ، بين الشجرة ورقعة السماء والرصيف . موجودة بيني وبينكم .

هي النبرة التي تحدثت عنها .

واذا اردت ان تعرف هذه الهوم كلها ، وانت تعرفها بطبيعة الحال فاذنبه الى الصوت الذى يفضى اليك ، ويحكى ، ويقول .

واذا كان صحيحا ان الاصوات لا تسمع فقط ، فان هذه المشاهد الصغيرة التي نكتب ، او نرسم ، هي الاطر التي يتجلى بها هذا الصوت مرثيا ، ومحسوسا .

ليست هذه دعوى الى كتابة نظنها مثلى ، ولكنها محاولة غير سارة للملاسة بعض الامور التي لا نتحمس لها ، احيانا ، الا على مضض ، والتي أشعر شخصيا بهيل للانصراف عنها ، ولكن احدا منا لا يتخير هذه المشكلات التي يولجها ، والتي تتلائم مع طبيعة مزاجه الذى قد يكون منحرفا ، والتي تنصدرها مشكلته الشخصية مع اللغة ، والتي هي بالضبط مشكلتي مع الفلسف .

فانما ، في الزحام ، اجدا في الانكماش حتى امتنى بوحشتي الكفاية ،
بزعج كل هذه الترهات التي قد افعلها .

وما أن يفلق على باب ، واصير وحيدا بالفعل ، حتى ازهم نفسي
بكل هؤلاء الغائبين ، من اريدكم ، ومن لا اريدكم .

كذلك اجدني امام هذا السيل الهائل من كلماتنا الجميلة الزائفة
وتحت وطأة هذا الفيض الزهيب من فصاحتنا العربية التي انشرا
او التي اسمع ، ارتجف بالوجل ، واتخذني التماسه كل ملأخذ ،
ويملاني الامل لو أن احدهم قد امسك بي ونفسي من شرفة
أحد المبازل كما تنفض حصيرة ، او سحابة الصلاة قد داستها
الافدام .

كيف ؟

لا تعرف .

المهم أن ذلك يدفعني دفعا الى معاودة التحقيق في تلك الاشياء
القريبة مني والتي كنت اظنني اعرفها ، واتفحص اطرافها ، وابحث عن
اللون في ميون الاصحاء .

لا يفر اخ من الاعتراف امامكم بان الكلمة المقتبة بطبيعتها تقتلني ،
ولكنها تضيق صوتي ، ولا تلائمني . نعم ، لا تلائمني الكلمات لا بسبب
ما هي عليه من غي ، لكن بسبب ما هي عليه من نقاء .

لقد أردت بهذه الكلمات السريسة أن اخبركم باننا لا نريد أن
نفكر بدلا من أحد ، أو نتخيل بدلا من أحد ، ولذلك لا نريد أدبا يفكر
بدلا منّا ، أو يتخيل بدلا منّا . نحن نريد كتابة تعاوننا على أن نفكر
لأنفسنا ، ونتخيل لأنفسنا . واشكركم .

رقم الإيداع ٦١٧١ / ١٩٨٣

شركة العمل للطباعة والنشر والتوزيع

(دورانيات سابقة)

١٩ ش محمد رياض - عابدين ت ٣٩٠٤٠٩٦



Bibliotheca Alexandrina



0530726